

این کتاب از دست خط شیخ علی بن ابی طالب
در روز شنبه ۱۳۵۷/۱

تألیف شیخ علی بن ابی طالب

در روز شنبه ۱۳۵۷/۱

در روز شنبه ۱۳۵۷/۱

۳۲۲

این کتاب از کتابخانه علمی و ادبی آستان قدس رضوی است

شماره ۱۳۵۷/۱

روز شنبه ۱۳۵۷/۱

رضوان الله علیه

۱
۱
۸
۸
۳
۵
۵
۸
۷
۶
۱
۱۱
۸۱
۸۱
۳۱
۵۱
۵۱
۸۱
۷۱
۶۱
۵۱

۳۲۲



*(موسیقی نظری) *

در سه جزو :

جزء ۱ - قواعد نوت

جزء ۲ - آواز شناسی موسیقی ایران

جزء ۳ - موسیقی نظری مفصل مغربی

« (تالیف) »

علینقی وزیری

حق طبع و تقلید محفوظ برای تمام ممالک

مطبعه طابع علاءالدوله

MT
19
5

شهر مدینه به سستی
لا اقامه کنند عفتی می فرمایند

نظری موسیقی

جزء اول

قواعد نوت

مخصوص دوره اول متوسطه موسیقی

تألیف

۵۴۸۵۳

علی قلی - وزیر



خوابع و تقلید محفوظ برای تمام ممالک

مقدمه

برای سهل نمودن تحصیل نظری *Nazari* موسیقی پس از تجربات زیاد بران شدیم که کلیه نظری موسیقی اروپائی و ایرانی را بر تئیی باید در مقابل احتیاج و فهم شاگرد عرضه نمود که در ضمن عمل بتواند آن را بکار برده کمالاً متفرک در ذهن بنماید.

از این رو آن را به چهار جزء تقسیم می نمایم.

جزء اول - نظری موسیقی راجع بقواعد نوت.

جزء دوم - نظری موسیقی ایرانی و آواز شناسی.

جزء سوم - نظری مشروح مغرب

جزء چهارم - سئوالنامه که عبارت از تمرین های فکری در کلیه مواد

سه جزء مذکور و جوابهای مربوطه بان است. (۱)

مطابق این تقسیم جزء اول و دوم کافی برای دوره اول متوسطه موسیقی

(چهار سال اول) است. جزء سوم برای دو ساله اخیر متوسطه

و مخصوصاً برای شاگردانی است که خود را برای دوره نوا نوازی

(۱) نظری مشروح شرقی و آئینی برپایه تئیین تدوین و غریب جداگانه بلیغ خواهد رسید

(*navamizji*) (کتابسیون) مدرسه عالی موقیامی نمایند

مسلم است که تئیی از سئوالنامه برای دو جزء اول و دوم و تئیی از

آن برای جزء سوم بکار میرود.

با فترتی که امروز برای وسائل تعلیم موسیقی از مدرسه و معلم

موجود است طرز فوق برای اشاعه دانستنی های بدوی موسیقی

شاید بحال محصل نافعتر افتد مخصوصاً در پایان هر درسی سئوالنامه

ترتیب نموده و مواد را بطرز دیگری جواب خواسته و شاگرد

با این طرز بهتر فهم مطلب نموده زیرا عملاً ترکیب کرده قواعد

را اجرا می نماید.

چون اغلب کلمات موسیقی جدید است و تلفظ آنها باید در

دفعه اول بطور صحت ادا گردد برای اولین بار آن کلمه را به خط

لاتین (بر تئیی که برای نوشتن اشعار فارسی در زیر آنها اقتباس

نموده و در کتب دیگر این جانب لمع گردیده است) می نویسیم.

طرز دیگری که حروف لاتین را برای نوشتن فارسی اختیار کرده ایم

بدین قرار است که (در صفحه بعد) می نویسیم.

(و) بجای همزه یا ع ساکن در وسط یا آخر کلمه مثل نعمت
(ne'mat) - تاویه *ta'die* بکار میبرد.
برای حروفی که اعراب سه یا چهار مخمخ مختلف دارند مثل
ث - س - ص و در فارسی یا مخمخ رس (بیشتر نداریم همان يك
حرف استعمال می گردد).

حروف با صدا

o

u

i

ا

او

ای

ā

a

e

ā

ā

ā

حروف بی صدا

s

c

f

q

h

g

l

m

n

v

z

b

p

t

j

ç

k

x

α

z

r

j

ب

پ

ت - ط

ج

ج

ح - ه

خ

د

ذ - ز - ض - ظ

س

ش

جزء اول کتاب

نظری موسیقی جامع بقواعد نوت

درس اول

۱- موسیقی صنعت ترکیب صداهاست و بهمان آسانی که مکالمات را می بینیم می توان آن را ترسیم نمود. شناسائی علامات و قواعد تلفیق آنها بعنوان علم نظری موسیقی نامیده می شود.

۲- صداهائی که بوسیله علاماتی ترسیم می شوند از نوت (note) و ریاضی

۳- عدد نوت ها هفت است بدین ترتیب :

do re mi fa sol la si

۴- حامل - حامل عبارت از پنج خط افقی متوازی که بقا صد متناوبی ترسیم گشته و برای نوشتن نوتها بکار می رود.

حال :

۵- برای حامل پنج خط و چهار بین خط معلوم شدن که محل ترسیم نوتها است و معمولاً از زیرین بالا حساب می شود.

بین خطها ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ خطها

۶- خط موسیقی بعکس خط فارسی از چپ بر راست نوشته می شود و همیشه در اول حامل کلیدی می گذارند که اسم نوت ها بوسیله آن شناخته می شود.

کلیدها متعددند ولی عمده ما با کلید سل کار داریم که ذیلاً نموده می شود. چون خط دوم حامل از بین شکم این کلید می گذارند آن نوتی که روی خط دوم حامل قرار گرفت سل نامیده می شود و مابقی از هر وی او شناخته می شوند. ملنقت باشند که فقط سر نوت که روی خط است مأخذ حساب است و الا دم آن ممکن است رویه بالا یا پایین کشیده شود و دخلی با اسم نوت ندارد.

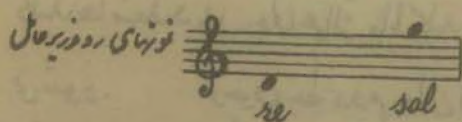
کلید سل

تمرین

ده مرتبه اسم هفت نوت را یک نفس بگوئید ده مرتبه دیگر اسم هفت نوت را بطور معکوس (از هفتم به یکم) بگوئید بد حامل با کلید سل بنویسید و آنچه میدانید بیان کنید.

درس دوم

۷- نوت های سروی خط و بین خط و دو نوت زیر و بالای حال بقدر
ذیلند.



۸- شکل نوت ها به نسبت کشیدن آنها تغییر می کند - واحد کشش را -
نوت گرد^{۵۰} فرض نموده اند که مساوی با چهار ضرب یا چهار قدم کش
است سایر نوت ها هر کدام نسبت به فوق خود نصف می شوند یعنی سفید
(م) دو ضرب و سیاه (ل) یک ضرب و چنگ (ل) نیم ضرب است.

عده آنها معمولاً هفت قسم است.

مساوی است با چهار ضرب کش

gerd ۵

2 sefid م

دو ضرب

- مساوی است با یک ضرب کش 3 siakh م
" " نیم ضرب 4 sang م
" " چهار ضرب 5 dola sang م
" " هشت ضرب 6 sel'a sang م
" " شانزده ضرب 7 ghaila sang م

دنباله چهار قسم نوت های اخیر را وقتی چند عدد بهای هر
باشند بجای اینکه جدا نوشته شوند می توان بهر متصل نمود بجای
دو چنگ^{۵۱} ممکن است این طریقه یا بجای چهار دو لا
چند^{۵۲} این طریقه نوشت

تمرین

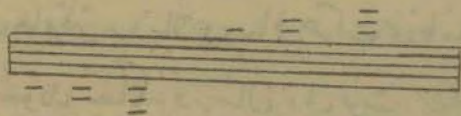
درس وی یک صفحه کاغذ نوت از ریخته نوتی که یاد گرفته اید بطور غیری منظم
نوت ها را سروی خط و پایین خط ترسیم کنید و بدون آنکه در زیر آنها اسمی را بنویسید
انچه بر است اسم نوت ها را بگوئید و سعی کنید به بنید تا چند نوت را یک نفس
می توانید بنویسید. یک صفحه دیگر بهمان ترتیب رسم نموده اسم نوت ها را زیر
انها بنویسید. جواب این سؤالات را بنویسید.

چند سیاه مساوی بیک گرد است؟ یک سفید مساوی بچند دو لا چنگت؟

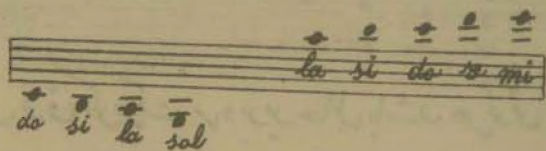
مجموع یک سفید و یک سیاه مساوی به چند سه لا چهل است؟ سی و دو
سه لا چهل مساوی به چه نونی است؟

درس سوم

۱- غیر از این یازده نوت که امونخته اید باز ممکن است هم در تاجیه بالا
حال (نریل گنگو) و هم در تاجیه زیر حال (هم bam) صدا های دیگری
نوشت و این عمل بواسطه خطوط اضافی که بر حال میافزاییم انجام میگیرد:
(۱) کلمه نریل و هم اصطلاح عوامانه است که بجای نریز و هم استعمال می شود
کلمه نریز بر تاجیه موسیقی مانوشته بر روی کاغذ نبود فحری میشد استعمال
کرد ولی با موسیقی نوشته (نریز) بعکس ایام قدیم معنی میداد یعنی وقتی
میگوئیم نوت های زیر حال مقصود از نوت های هم است سابقاً این کلمه بوسیله هم
از صدا های پایین دسته ساز گرفته میشد (چنانکه میگفتند صدا های پایین
دسته یا صدا های نریز ساز) ولی امروزه موسیقی نوشته بکنی افق نکر مارا عرض
نموده زیرا وقتی میخواهیم رو بصداهای پایین دسته حرکت کنیم (صداهای
بالای حال) اجباراً برای فهماندن بشاگرد میگوئیم: بالا تر که مقصود نریز
و صدائی است که سابقاً از سر روی وضع ساز می گفتند پایین تر خلاصه
آنکه برای رفع مشکلاتی چند مثل خطی کلمات دیگر فارسی که تحریف

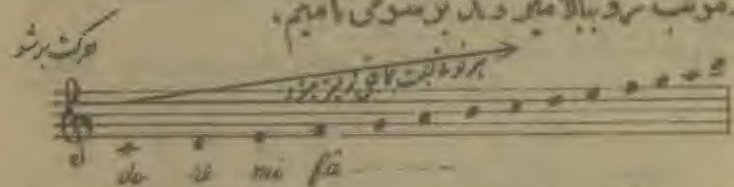


این خطوط اضافی را (برای اینکه حامل بجال بیخ خط و مقابل
چشم بر چینه باشد) دیگر امتداد نمی دهند ولی عیناً مثل حامل
نوتها را روی خط و بین خط می گذارند چنانکه ذیلاً مشاهده می شود

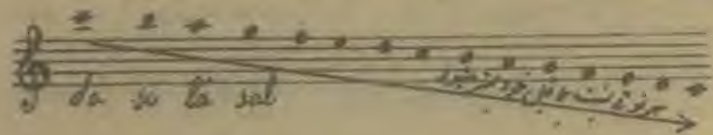


شده باین حرفی بدل بحرف دیگر گشته (چنانکه درین جا هم عوام نریز و
هم استعمال می کنند) و این برای خاطر توانگری زبان فارسی و بر داشتن این
مشکل که در اغلب جاها کلمه نریز باید معنی بالا را بدهد (بالای حال)
لفظ نریز را مخصوص استعمال پایین و نخت و نریز را مخصوص استعمال صداهای
حاد و بین (صدای بالا) اختیار نموده از عموم آقایان فضلا و
وادبای محترم می که در این موضوع خطی حرف و گفتگو دارند امید
عفو داریم.

۱۰- نوت ها وقتی سر و بالای حامل حرکت می نمایند نسبت به هم نزدیک می شوند چنانکه در مثال ذیل نوت *re* از *do* نزدیکتر است و نوت *mi* از *re* نیز نزدیکتر می شود و به همین ترتیب هر نوتی از ماقبل خود نزدیکتر می شود. این سلسله نوت را که متوابع سر و بالا میزند بر شو می نامیم.



و عکس فوق اگر حرکت سر و پایین حال باشد هر نوتی نسبت به ماقبل خود دورتر می شود. و این روش را فرود شو می نامیم.



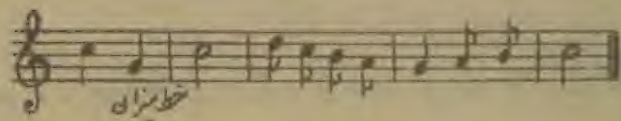
تموین

باید توجه از ترکیب نوت هایی که مواضع اید مطابق نمونه زیرین بطریق زیر ترتیب یافته اند. اینها را می نامند. اسم نوت - نوبل - می - کشش هر نوت را بیان نماید.



درس چهارم

۱۱- میزان - (متر) عبارت از تقیبات مساویست که در یک قطعه موسیقی بواسطه خط میزان می نمایند. طول مدت هر میزان باید مساوی با میزان دیگر باشد چنانکه در مثال ذیل طول مدت هر میزان مساوی به دو ضرب است و باید مجموع کشش نوت های هر میزان مساوی به دو ضرب باشد.



۱۲- میزان های ساده سه قسمند : دو ضربی - سه ضربی - و چهار ضربی و بواسطه عددی معلوم می شود که بصورت کسر بعد از کلید نویسیم می گردد $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ عدد فوقانی (عدد صورت) عدد ضرب های هر میزان را نشان میدهد عدد تحتانی (عدد مخفی) در هر سه جا عدد چهار است (معلوم می نماید که واحد کشش ها را (گروه ۵) چه عدد قسمت نموده و (سیاه ۴) ممکن است در هر میزان دو یا

سه با چهار سیاه قرار بدیم ..

تقصیر - چهار ضرب می کنند بر سیله این دو علامت (۴ یا ۲) معلوم می شود - اگر چه دو سفید در هر میزان است ولی برای هر سفید یک ضرب نروده می شود که باین قاعده همان میزان دو ضربی است.

۱۳- میزان نردن عبارت از نشان دادن ضرب های هر- میزان است بر وسیله حرکت دست و آن باید بدون آنکه تند و کند شود مانند حرکت پا در موقع راه رفتن منظم با خواندن نوت ها توأم باشد. برای میزان دو ضرب باید - ضرب اول بهت پاین آید و ضرب دوم بهت بالا برود.

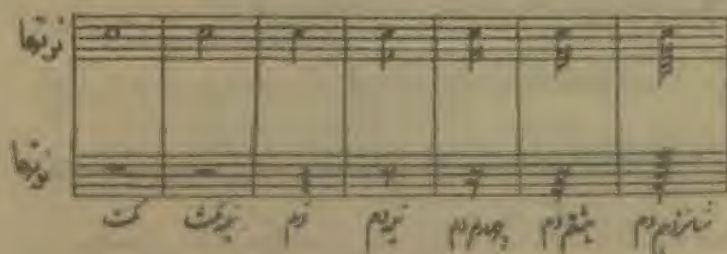
تمرین

چند قسم میزان ساده هست بیان کنید - میزان ها را بعد از کلبه بچه و سیله متین می کنند و عدد صورت و مخارج چه چیز نشان می دهند؟ میزان نردن چیست و برای قرائت نوت چگونه باید است میزان نروده می شود؟ سه قطعه بنویسید که هر کدام در دو سطح خانه یافته اولی را در دو ضرب و دومی را در سه ضرب و چهارمی را در چهار ضرب ترکیب نمایند.

درس پنجم

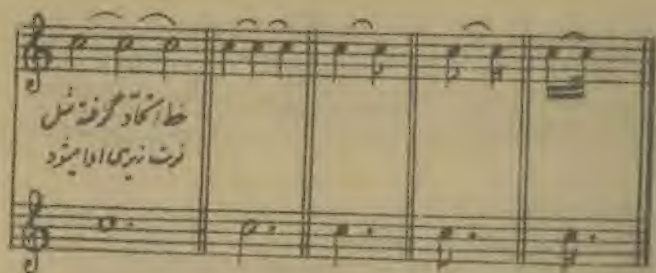
۱۴- سکوت ها - همان طوری که هفت شکل نوت داشتیم که در هر کدام یک کش متین داشت (ماده ۸) در مقابل آنها نیز هفت قسم سکوت هست که در هر یک از این قطعه موسیقی بجای هر نوتی اگر نخواهیم سکوت بگذاریم متسر باشد. این سکوتها باسم خود نوت ها نامیده می شوند (سکوت سیاه - سکوت چند و غیره) ولی هر کدام نیز اسم خاصی دارند که مختصر و کوتاه است چنان که ذیلاً درج می شود.

از هر ش سکوت ها مطابق از هر ش نوت

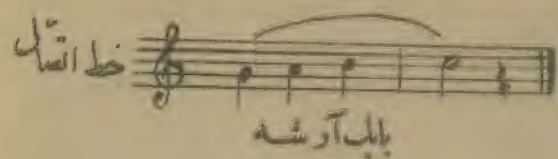


۱۵- خط اتحاد روی دو یا چند نوتی که یک صدا دارند گذارده شده و آن دو نوت را به هم وصل می نماید یعنی یک باد آن نوت را گفته ولی باندازه از هر ش دو یا چند نوت کشش میدهم.

۱۶- نقطه در سمت راست نوت ها یا سکوت ها که گذارده شود نصف بر کشش آنها اضافه می نماید مثلاً یک سفید نقطه دار (۴۰) مساوی به سه سیاه است همین طور در یک دوم نقطه دار (۲۰) باندازه سه خف باید سکوت نمود.



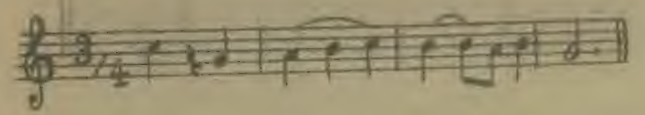
۱۷- خط اتصال روی چند نوت با صدای مختلف گذارده می شود منظور یک نفس خواندن و اتصال آنهاست چنانکه در میان های آدشه باب آدشه باید نواخت.



نمونه

سکوت ها را هم بپسند - و بر یک میزان لای کرد و در میزان دیگر مکث داریم میزان چند ضرب است؟ و آیا ممکن است میزان بنزد و اجرا نمایند؟ یک نیمه مکث نقطه دار مساوی چند دو لای است؟ شش دو لای چند را که بوسیله خط اتحاد یکی نمایم مساوی بچه سکوت نقطه دار است؟

بطریق نمونه زیرین پنج سطر و مسبق ترکیب نمایند که دارای خط افتاد -
خط اتصال - سکوت - و نقطه باشد.



درین ششم

۱۸- قرائت نوت سرپچه و طرز مختلف می توان تمرین نمود که
هر یک مکمل دیگری می گردد.

۱- وزن خوانی *Kāza xāni* - ۲- نوت خوانی *not xāni*
۳- سرایش *serayesh* - ۴- سرود خوانی *serud xāni*
یا سرآیدن یا آواز خواندن ولی در تمام آنها باید میزان نمودن
تول نگردد تا نتیجه مطلوب حاصل شود.

و فنر (۴۰) سرودهایی در این تمرین ها خجسته نافعت
۱۹- وزن خوانی برای موقوف نمودن مشکلات و ترنهای مختلف
قطعه که باید کار شود در درجه اول نافعت و درین عمل به
سرنوت ها که گجا واقع شده وجه نامی دارند تو جهی نیست.

بلکه خط دنباله نوتها و کشش آنها منظور اصلی است - و در
عمل مرتب باید میزان نمودن و بی جای اضم نوت ها برای کینه
انعامهای پام (سحر) سرای گوئیم در دولا چل ها
که باید سرعت گفته شود فقط لفظ یا (مهم) گفته می شود.
۲۰- نوت خوانی و قرائت که می توانیم وزن خوانی قطعه
سر روان و سلیس بنماییم نگاه بجای پام اضم خود نوتها را
بدون احضار روی یک صدای گوئیم. بنا بر این سطر اول
مثال ذیل نوت خوانی است که باید پس از حاضر نمودن

سطرین اجرا کرد.

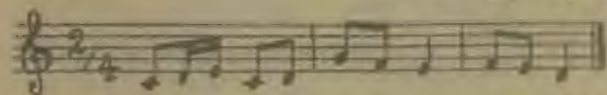
نوت خوانی

وزن سطر بالا در سطر زیر نوشته شده حرکت بران زمین را نیز باید توأم نمود

وزن خوانی

۳۱- سرایش در موقی است که آهنگ نوت ها را نیز می توانیم
و تمام است که برای مبتدی باید بایک ساز (پیانو بهتر است)

توانم باشد و این عمل سرایش همان است که سلف می گویند (۱۱)
۲۲- مرد و خوانی که در درجه چهارم آید و قیاس است
که اشعاری نیز با آن اهلب توانم گردد و در زیر فوت ها
نویسیم و خوانند شود. درین عمل حواس شخصی باید متوجه
و درن فوت - آهلب و اشعار باشد که همه با صحت و توافق
کامل توانا اجرا گردد.



Lambeli arad beçemâ ne to xâl

اگر قطعه آسان است اول سرایش نمود و بعد بسرایید که درجه
اشعاری کمتر خواهید شد. و اگر مشکل است اول فوت
خوانی بعد سرایش و پس از آن بسرایید یا موازیید.

نمونه

چهار قسم فرات فوت را بیان نمایند - در سرایش حواس شخصی باید متوجه
(۱۱) و کالین *noğat* همین عمل است ولی بدون بودن اسم
فوت ها اهلب و درن روی هر ذات صد اطر (a - e - o -)
خوانند می شود که مختصر می ترین های دستور را از است.

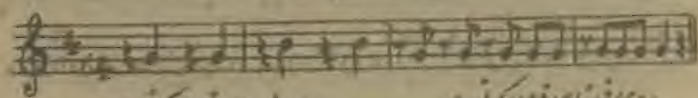
چند عمل باشد - یا در سر و خوانی چشم شخصی در آن واحد یا بغیرت
چند قسمت مختلف را باید به بیند؟ - دو سطر اهلب و درن بسازند که
حد و آن از هشت فوت (از دو تا دوی و یکی) تجاوز نکند و آن سر و درن
خوانی - فوت خوانی - و سرایش نمایند.

درین هفتم

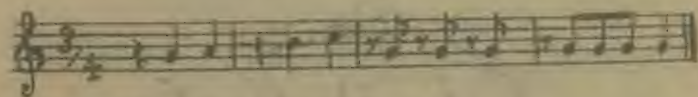
۲۵- ضرب اول هر میزان را ضرب قوی گویند و مابقی
ضربها را ضرب ضعیف نامند ولی در میزان چهار ضرب
سوی را نیز می توان قوی گفت زیرا در واقع هر میزان آن
مربک از دو میزان دو ضربی است. همین طور بانه هر ضرب
را اگر چند قسمت نمایم بانه قسمت اول آن ضرب نسبت به
های دیگر قوی است. ولی این فوت و ضعف را نه اینکه
باید بسد اها بد هیچ بلکه خود و درن و موسیقی طبعیه بود
می آورند بطوری که اگر ما عهد داشته باشیم که تمام ضربهای
یک میزان را باید فوت مساوی بنویسیم بانه از و درن و نظم
میزان ها ضرب قوی و ضعیف را احساس خواهیم کرد.
۲۶- ضد ضرب موقی است که ضربهای قوی یا قسمت قوی

ضرب ها سکوت گرفته و قسمتهای ضعیف صدا داشته باشند.

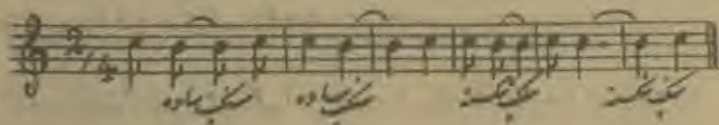
صدا ضرب



روی فتهای قوی سکوت — روی ضربهای قوی سکوت



۴۵ - سنکپ *sankap* (قائش) کششی است که از ضرب ضعیف روی ضرب قوی یا از قسمت ضعیف ضربی بقسمت قوی ضرب دیگر مداومت دارد. - این عمل ممکن است يك میزان به تنهایی یا از میزانی به یزانی دیگر حاصل گردد. سنکپ ساده وقتی است که بین دو نوتی که دارای یک ارزش است باشند و فغ می شود سنکپ شکسته بین دو نوتی است که دارای ارزش های مختلفند.



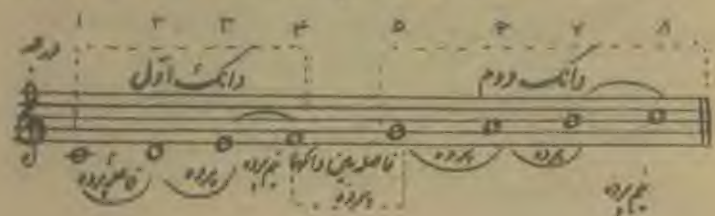
پس چون ملا خطه می نمایم که در مثال فوق ضرب ها قوی دو باره شده نمی شود می توان گفت که سنکپ ها هم خود یک نوع صدا ضرب هستند.

۴۶ - همان طور که يك نقطه در سمت راست نوت نصف بر کشش آن می افزاید چنان طور که اگر با يك نقطه دیگر سمت راست نقطه اول بگذاریم ^{نصف} نقطه اولی ارزشش دارد برابر این يك سنکپ دو نقطه (۴۰۰) مساوی هفت پنج ارزشش دارد. و اگر نقطه سومی بگذاریم با يك نسبت نقطه دوم همین حال را خواهد داشت.

ضرب

صدا ضرب را بیان کنید - سنکپ چیست و چند قسم است؟ گودسه نقطه دار مساوی چند پنج است؟ بجه و یل هر سنکپی نیز صد ضرب است؟ يك قطعه ترکیب کنید و در آن تمام موادی که در درس هفتم خواهید آید وارد نموده و در زیر نوت ها آلا برای يك باره موضوعی را بچایند اید بنویسید.

۲۷ - گام - *gam* - عبارت از نود - *nard* - هشت
نوتی است که بنویسند بشت سرهم حرکت نمایند - البته از هر
نوتی که شروع نمایند تا نوت هم اسم آن بر سیم گام ختم می گردد
و اگر باینر بداهت بد هیم نکرار همان نوت های اولی است
که سرده (*scale*) دوم گام نامیده می شود.
گام فردی که ماخذ تمام گام های دیگر است - گام دوی بر
است. درین گام دو دالک (*daug*) هفت که هر
کدام متوکل از چهار نوت و فاصله بین نوت ها در هر
دو دالک شبیه و مساوی است.
یعنی فواصل هوانک متوکل از دو پوده (*parde*) و یک پوده



نکات ذیل را در گام دد دقت نمایند.

نوت هشتم گام نکرار نوت اول است پس نوت های
ما همان هفت نوتی است که در درس اول داده شد
ذکر شده است منتها نوت هشتم که هنگام ذیل نوت اول
(*Hengam*) است برای خاتمه این گام یا برای شروع
سرده نکرار همان هنگام (نوت دوم در ناحیه نرین تر)
گذارده می شود.

۲ - فاصله بین دو دالک نیز چون یک پوده است پس دائماً
پنج پوده و دو نیم پوده هستیم و بطور کلی فاصله بین می و فا
و بین سی و دو نیم پوده و بین سایر نوت ها فاصله پوده است.
۳ - نوت های گام درجه بندی شدن و باید دانست که مثلاً
می درجه سوم و لا درجه ششم و یا هر نوتی چه درجه دارد.
۴ - همیشه تعریف گام برین است که ۱ - دو دالکش مار
باشد ۲ - دالک های پنج پوده و دو نیم پوده باشد ۳ -
نیم پوده ها بین درجه سوم و چهارم و هفتم و هشتم واقعند
تمرین

نود گام دوی برین را در دو رده بنویسید - محل نیم پوده ها را از بالا

خط اتصال بنویسد - اگر بر خط اتصال شکسته بین فواصل و آنکه ترسیم شود
در حالت آنکه از این ترسیم شود - بگویند که هر یک از این دو جمله کام چند
پرده و چند نیم پرده است.

در هر دو نیم

علامت گردانند

۲۸ - بوجه قاعد که دو نیم پرده را جمع کنیم باید با یک پرده
بشود پس می توان یک پرده را نیز بدو قسمت نمود - برای
رسیدن باین مقصد و علامت گردانند سه گانه -
(*bekar b - bomol b - diag #*) دین - بل -

بکاسر - بنا بقواعد ذیل استعمال می شوند.

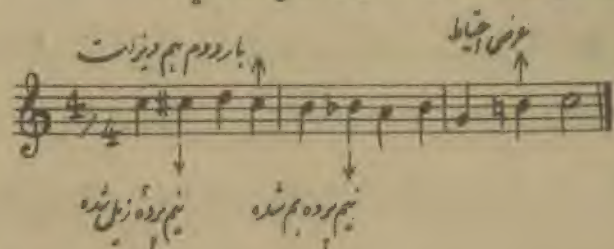
۲۹ - علامات گردانند اگر در ضمن قطعه بیایند موقوف است
در باب میزان حکومت می نمایند و باین جهت اسم علامات
عرفی (*arazi*) را آنها میدهند بنویسند ذیل.

۱ - دین (*di*) در سمت چپ هر نوتی که گذاردند شد نیم پرده
ان نوت را ذیل می نامند.

۲ - بل (*b*) در سمت چپ هر نوتی که گذاردند شود نیم پرده

آن نوت را هم می نامند.

۳ - بکاسر (*k*) در سمت چپ هر نوتی که دین یا بل گرفته است
تاثر آن را از زمین پرده و بحال اصلی و طبیعی بجهت میدهد.
تبصره - علامات عرضی در هر جا که گذاردند شد اوله باید در
مقابل نوت در همان محلی که نوت قرار گرفته (سروی خط یا خط)
گذاردند شود تا بنا در هر میزانی که استعمال شد هر
چند بار که آن نوت تکرار شود تاثر دفعه اول سروی آن
هست و احتیاجی نیست که آن علامات مکرراً بپهلوی تمام آنها
گذاشته شود ولی در میزان بعد - آن نوت مرجوع باصل خود
می نماید با وجود این بل علامت عرضی که نوت اصلی قطعه را برینا
گذاشته می شود و آن را عرضی احتیاط گویند.



۳۰ - سلاح کلید *salah* - یا علامات ترکیبی - اگر بخراهم

یکی از علامات گردانند. در تمام میزان ها حکومت نماید آن
و پس از کلید بنویسب متین بجای مخصوص گذارده و بعنوان
علامات ترکیبی می نامیم زیرا اصولاً در ترکیب قطعه دخالت کامل
می نماید. یعنی وقتی یک دین برای ما بعنوان ترکیبی پس
از کلید گذاریم در جریان قطعه هر چند مرتبه تالیاید در هر
جگانه باشد (هنگام سرایت یا هنگام بقا) آن فادیر است و -
پضا نکه نخواهیم یک های طبیعی بنویسیم مجبوریم بعنوان علامت
غرضی بهلوی آن فایب بکار بگذاریم.



۴۱ - در قطعا ف که علامت ترکیبی گرفته اند گاهی لایزم می شود
همان نوعی را که بواسطه علامت ترکیبی (مثلا ف # وین) -
نیم پ دء بالا برده ایم نیم پ دء دیگر نیز بالا ببریم و بالا العکس در
این موقع وجود دولا دین *دولا دین* (x یا #)
و دولا بعل (ط) لایزم می شود - واضح است که وفق فادرا
پوسبیل دولا دین دو نیم پ دء بالا برده ایم پس می شود و ما هم

در حقیقت هان صدا را میخواستیم بشنوم ولی بجوای علمی
که بیانش اکنون مناسب نیست باید بنام فای دوله دین آیین
صدا را ترسیم نموده و بشناسیم - همین تعجب را با خبری و
در دین ها و بل ها خواهد نمود زیرا فای دین و سل بل یکصد است
ولی بهمان جوجه علمی گاهی این صدا را بنام فای دین و گاهی بنام
سل بل می نامیم و اسم این نوع صدا ها را هم *ham'armani*
می نامند که در واقع یک صدا هستند ولی اشعار و سخنانشان فرق دارد

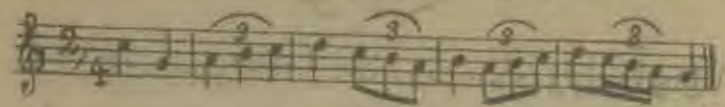
انجمن

در يك قطعه موسيقي علامات گرداننده را نشان داده و قواعد آنها را بيان
نمائيد. در گام دو يا چند نوني كه با هم هم آرمي باشند مي توان يك
دو نوت هم آرمي را بوسيله چرخه خطي مي توان يك صدا خود ؟ يك قطعه موسيقي
را در نقش سطر نوکب کتيد و علامات عرضي را مکتوب در آن بگنجانيد.

درس دهم

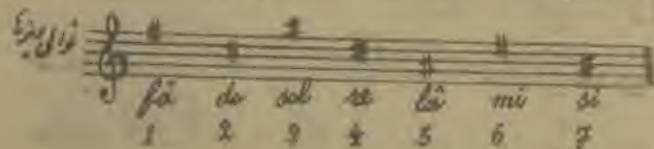
۴۲- سه بوی - (Sesuvium) (فولاد) مجموع سه فوقی است
که باید در مدتی که برای اجرای دوفوت از همان جنس مصرف
میشود مجری گردد. مثلاً در مدت یک ضرب که باید دو چک

اجرا نمود سه چل نوشته روی آن بود صلبه عدد سه
و یک خط اتصال سه بری را نشان میدهند بعکس این هم
ممکن است که دو نوت را در یک نوت اجرا و سه نوت بنویسند
و این را دو بری (*do do do*) گوئیم و این عمل در میوانها
نویسی که سه تایی هستند (در سه بار دوم) مورد احتیاج
واقع می شود. گاهی شش نوت بجای چهار نوت یا هفت نوت
بجای شش نوت باید نرود و شود در تمام این قبیل مواقع
قاعد شش بری یا هفت بری جاری است.



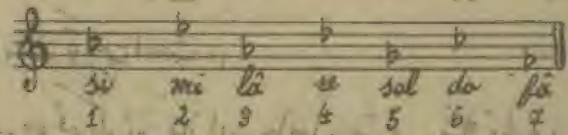
شش بری سه بری سه بری

۴۴ - علامات ترکیبی بر شو (دین ها) از فادیز شروع گشته (نظر)
پیچ درست بر شو مطابق قاعده ذیل گذارد می شوند و این قاعده
توالی علامات ترکیبی همیشه به همین ترتیب است یعنی ممکن نیست
جای آنها را تغییر داد مثلاً دو می را اول بگذاریم یا بالعکس.



نوازی بر شو

هرگاه چهار دین از کلید داشته باشیم چنانچه همان چهار تا
اول است یعنی مطابق همین نموده گذارد می شود.
۴۵ - علامات ترکیبی بر شو (بملها) از می جل شروع
گشته (بطور پیچ درست بر شو) بر ترتیب ذیل بنها ختم می شود.



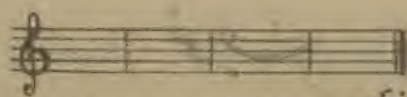
دقت نمایند که هفت علامت ترکیبی بر شو در پشت معکوس شو
ها حرکت می نمایند و باید آن را بقدری سریع تر از آن نمایند که
زبان خود عادت نموده و مثل یک کلمه -

similaresoldofa.

fa dosolrelami.

ادانمایند.

۴۵ - دو لا خط *do la xat* را معمولاً در انتهای قطعه
گذارد و بر آن کلمه ایتالیائی را که بعضی خاتمه (*Fin*)
است می نویسند.



Fin

دو لا خط نیز مواقع دیگر بکار می رود

۱- برای جدا کردن دو قسمت مهم یک قطعه که هر کدام جمله تمامی باشند.

۲- موقعی که سلاخ (salakh) کاربرد تغییر می نماید (منظور علامات ترکیبی است.)

۳- موقعی که تغییر میزان حاصل می شود - مثلا قطعه در ۲/۴ است در وسط قطعه ۳/۴ می شود.

۴- موقعی که یک جمله را دوباره می خواهیم از سر بنویسیم و گویا نوشتن آن جمله ندرجت پیچیده است درین موقع دو نقطه بکار می رود که میخواهند رجعت نمایند درین خط دوم و سوم گذارند و خط دوم را کلفت تر می کنند.



نمونه

بد گام اند (در دور) شروع کنید و پس از گذشت دو علامت

ترکیبی بر شو بگذارید و پس از آن محل نیم پرده های آن را خط بنویسید
توالی دین ها و بل ها را بشنید بگویند دو سطر موسیقی بنویسید که آنرا بدین
هر یک میزان یک بار سه بوی را بوضع مختلف نشان بدین.

دو سر

در موقع تحصیل - دوره از عادات بسیار نافعی است که
باید محصل خود را عادت بد دهد و معلم باید تکالیفی معلوم
کند که شاگرد در انجام آن دروس گذشته را کاملاً خلاصه
نماید. اکنون برای این ده درس یک هفته دوره معلوم
نموده و تکلیف کلی را بساختن و نوشتن یک قطعه موسیقی
معلوم می نمایم که حتی الا مکان آنچه خوانده شده در آن بگذارد
شود بطوری که در موقع امتحان شفاهی مدت دو سه خود
نویسند (شاگرد) سئوالهای معلم را که از هر وی نوشته
خودش می شود صحیح جواب بگوید.

درس یازدهم

۵- میزان هانی ترکیبی - میزان های ساده را سابقاً شرح
داده ایم و چون هر ضرب نشان قابل قسمت به ۲ و ۴ و ۸ است بطور

عموم میزانهای دوتائی - *dotai* گویند.

اما میزان های ترکیبی آنها ای هستند که هر ضربشان قابل قیمت به سه باشد و آنها را میزان های سه تائی *settai* نیز می نامند برای هر میزان ساده یک میزان ترکیبی هست و آن این طور حاصل می گردد که به ضرب میزان ساده یک نقطه می دهیم و چون نصف ارزشش بر هر ضرب افزوده می شود پس قابل قیمت به سه و سایرین سه تائی خواهد شد - چنانکه میزان دو ضرب را وقتی نقطه پهلوی هر ضربش بگذاریم بالطبع هر ضرب او مساوی به چند و مجموعا در هر میزان دارای شش چک خواهیم شد - پس باید که ما اختیار کرده ایم چک است حال همان طور که در میزان ساده گو در چهار باره کرده و دو باره آن را در هر میزان می پذیریم و چون استثنای این میزان امر دو ضرب است پس خود او هم باین میزان دو ضرب است منها اینکه در هر ضرب حساب سه چک را باید داشته باشیم - پس این قاعده میزان ترکیبی دو چهار باره $\frac{1}{4}$ می شود $\frac{1}{8}$ شش هشتم و ترکیبی سه چهار

می شود نه هشتم $\frac{1}{8}$ و ترکیبی $\frac{1}{4}$ می شود دوازده هشتم $\frac{3}{8}$ و می توانیم یک چهارم را باین میزان ساده فرض نماییم که ترکیبی $\frac{1}{4}$ می شود و هر مول سه لای می هست که بر وسیله آن می توان میزان های ترکیبی را یافت و آن این است که عدد صریح هر میزان ساده را ضرب در سه و مخرج آن را ضرب در دو می نماییم تا حاصل میزان ترکیبی بدست بیاید.

میزانهای ترکیبی	میزانهای ساده
$1 \times 2 = \frac{2}{1}$	$\frac{1}{2} =$
$2 \times 2 = \frac{4}{1}$	$\frac{2}{4} =$
$4 \times 2 = \frac{8}{1}$	$\frac{4}{8} =$
$2 \times 4 = \frac{8}{2}$	$\frac{2}{8} =$
$4 \times 4 = \frac{16}{4}$	$\frac{4}{16} =$
$8 \times 4 = \frac{32}{8}$	$\frac{8}{32} =$

علی را معکوس می نماییم یعنی میخوانیم بدانییم که فلان میزان

ترکیبی (چون ضرب آن نقطه دار است و سه تایی است)
از جمله میزان ساد، ترکیب گشته.

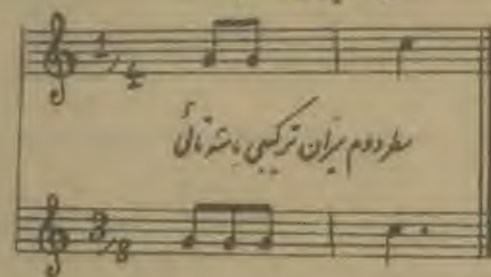
پس بطور معکوس عمل فوق عدد صورت آن را تقسیم بر سه
و عدد مخرج آن را تقسیم بر ده می نمایم حاصل کل میزان
ساده مرجوعی آن خواهد شد بدین ترتیب.

میزان هائی ساده
میزان های ترکیبی

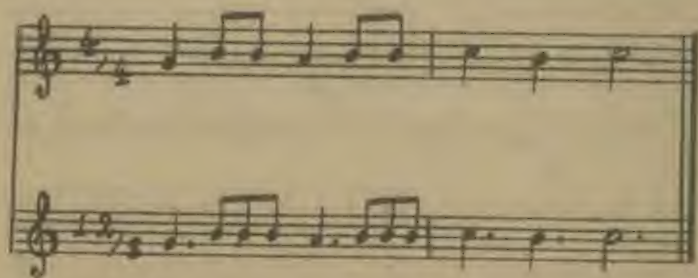
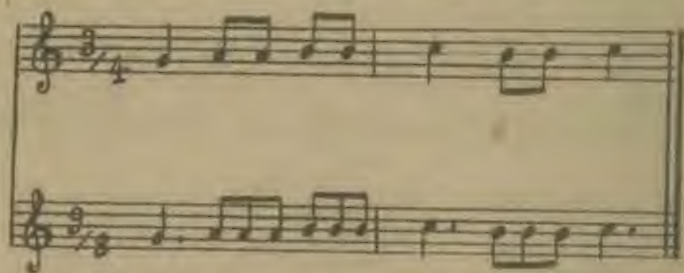
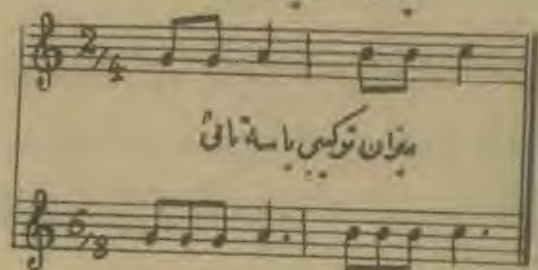
$$\frac{9}{8} = 9 : 8 = \frac{1}{8}$$

$$\frac{6}{8} = 6 : 8 = \frac{3}{4}$$

میزان اولی ساد و در تائی



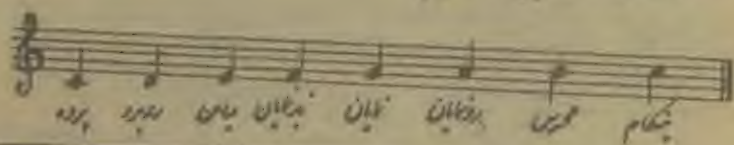
میزان ساد و یاده تائی



این ها میزان هائی است که اغلب در جریان قطعه مشاهده میشود

درس دوازدهم

۳۸ - درجات گام را هر کدام نامی است که باید فراگرفت مام فارسی آن را و هم کلمات اقتباسی که در تمام زبانهای موسیقی استعمال می شود بیان می کنیم.

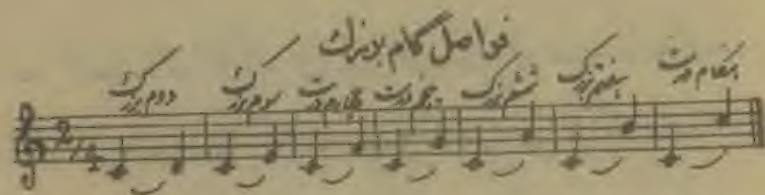


نزد	اسم لاتین	چین برای تلفظ	فارسی اقتباسی از زبان
۱	Tonik	parde	پرده
۲	subtonik	subparde	زیر پرده
۳	mediant	miânin	میانی
۴	third dominant	jir nemâyân	زیر میانی
۵	dominant	nemâyân	نمایان
۶	super dominant	super nemâyân	زیر نمایان
۷	sensibil	nihsus	محسوس
۸	oktar	hengâm	هنگام

(۱) سلیقه من این است که چون تلفظ پرده را بعضی دیگر استعمال می کنیم اینجا

۳۹ - فاصله - مافق که بین دو نوت واقع می شود فاصله گویند مثلاً فاصله را پیوسته *peyvaaste* گوئیم در صورتیکه متصل بود و بی در پی باشند. گسته *gosaaste* گوئیم در صورتی که یک یا چند نوت از وسط آنها افتاده باشد مثلاً بین سه و سه فاصله یک پرده (پیوسته) و بین سه و سه فاصله دو پرده است (گسته) یک پرده را چون از دو نوت تشکیل می شود فاصله دوم گوئیم و دو پرده را چون از سه نوت تشکیل می شود فاصله سوم گوئیم. حال چون بین می و فانیسم پرده است و باز بین دو نوت است بنابراین باید دوم بگوئیم برای اینکه فرق ده معلوم باشد اولی را دوم بنیز و دومی را دوم کوچک آن را یک پرده و این را نیم پرده می نامیم پس اول در گام بزرگ می منجمیم که از تنب تا درجات دیگر چه فواصلی پیدا می شود و آن را کاملاً فراموشی کنیم تا در آینده فواصل مشکل تو را بتوانیم فراگیریم

تنب و در تنب را اقتباس خود ما بعضی را فارسی خالص بگوئیم و از همین رو مد و تن را در فارسی و از و کو و ایم.



تمرین

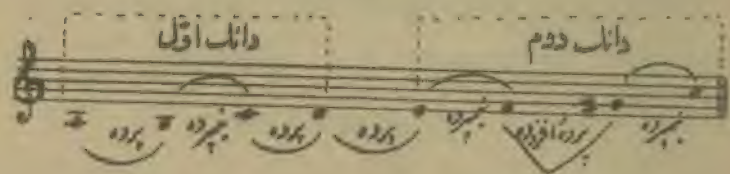
اسم درجات گام را بفارسی گویند - اسم درجات گام را به طریقی
انزلی بنویسید - چند دوم بزرگ در گام هست از این تا سل که یک یون
و نیم است چه نام دارد؟ فواصل گام بزرگ را از ثقیب تا درجیات دیگر بیان کنید

درس سیزدهم

۱- گام کوچک - برای هر گام بزرگ یک گام کوچک است که آن را
نسبی (Relative) نام داده اند یعنی نزدیک ترین نسبت را با هم دارند
مثلاً در همان پرده ها حرکت می نمایند گام های نسبی کوچک یک دوم
کوچک تر از گام بزرگ نسبی خودشان شروع می شوند مثلاً گام
نسبی کوچک گام دو بزرگ یک سوم کوچک با این تر یعنی از لا تا
شروع می شود و در همان پرده ها حرکت می نماید ولی نیم پرده ها
گام کوچک بین درجات دوم و سوم و پنجم و ششم واقع می شود
و چون در آخر گام بین هفتم و هشتم طبعاً نیم پرده نیست و -

برای اینکه بین محوس و هنگام آن نیم پرده بشود مصنوعاً هفتم
را بر سبیل علامت عرضی نیم پرده بالای می برند.

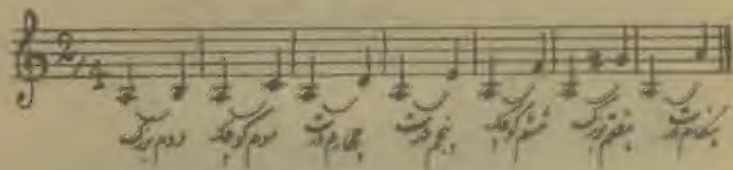
گام لای کوچک



نکات ذیل در گام کوچک باید ملاحظه و واقع شود :

- ۱- دو دایا آن با هم نامادی است
- ۲- دایای سه نیم پرده است از دوم به سوم - از پنجم به ششم
- ۳- دایای سه پرده است بین اول و دوم - سوم و چهارم - چهارم و پنجم
- ۴- بین فواصل یک پرده افزوده است که عبارت از سه نیم پرده می شود و آن را دوم افزوده نیز می توان گفت.
- ۵- حرکت آن در همان گام بزرگش است با ششای هفتم آن که نیم پرده بقولان عرضی بالا می رود.

۱- فواصل گام کوچک را از تنبیه با نوت های دیگرش بنویسید
فواصل گام کوچک



نکات ذیل را با مثال ۱ پیگیری فرمایید.

۱- بین تنبیه و میانین سوم کوچک و بین تنبیه و درونمایان ششم کوچک است در صورتیکه در گام بزرگ اگر وقت نماند سوم و ششم در آنجا بزرگ است پس بطور قاعده مسلم بدانید که همیشه سوم و ششم گام بزرگ و سوم و ششم گام کوچک کوچک است.

۲- بین تنبیه و درونمایان چهارم درست و نیز بین تنبیه و نمایان پنجم درست است در گام بزرگ هم این دو فاصله نام درست داشتند پس بطور قاعده می توان گفت چهارم و پنجم در هر دو گام (بزرگ و کوچک) درست است.

نمونه

چرا گام بزرگ و کوچک با هم نمی هستند؟ چرا گام کوچک را

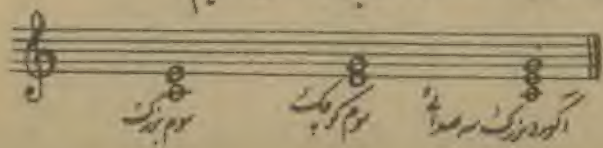
نیم پرده مصنوعاً بالا می برند؟ - چند نیم پرده در گام کوچک هست و بین چه درجاتی واقع شده اند؟ و اند اول و دوم گام کوچک را شرح دهید - سوم و ششم گام بزرگ با گام کوچک فرق چیست؟ و در بین ششم کوچک چند پرده و چند نیم پرده است آنها را انگشت شماره کنید.

درس چهارم در هر

۴۴- اگر در *akkord* (های *hamai*) چند صدائی است که بقاصد سوم روی هم چیده و یکبار سه فاصله شود.

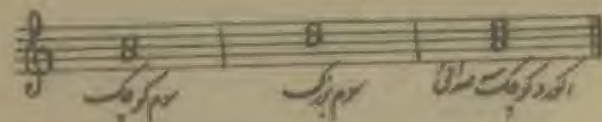
علم الگورها و قواعد تئوری آنها را آدمی *man* گویند که در این جا مورد بحث آن نیست. روی هر درجه از گام می توان یک اگر ساخت که بالطبع تشکیل آن از نتوای خود گام است.

۱- مثلاً روی تنبیه گام بزرگ یک اگر در سه صدائی که بنویسیم عبارت از خود تنبیه و میانین و پنجم خواهد بود که صدای اولی با دو فاصله سوم بزرگ و دومی با سومی فاصله سوم کوچک خواهد داشت و مجموعش را اگر در سه صدائی بزرگ می نامیم.



در حقیقت منظور از این الورد شنیدن صدای تنبک سوم پنجم است که در آن واحد مجزاً بگوش می رسد.

حال اگر روی تنبک گام کوچل یک الورد به بندیم سوم اولش کوچل و بعکس سوم دومش نیز یک خواهد بود. که مجموعش را الورد سه صدائی کوچل می نامیم.

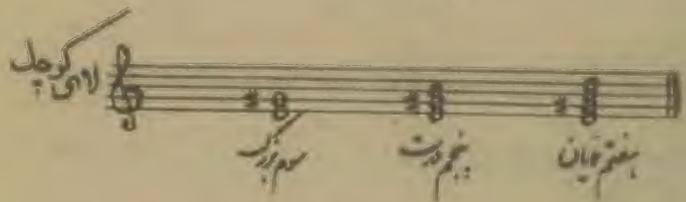


۲- الورد چهار صدائی بهتر از همه روی نمایان است که با هم الورد هفتم نمایان نامیده می شود آنهم در گام نیز یک و کوچل اگر چه تفاوتی با هم ندارند ولی از اینجا معلوم می شود که الورد هفتم نمایان گام کوچل همیشه یک علامت عرضی گرفته است.

الورد هفتم نمایان



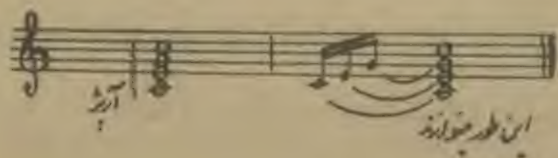
الوردی است که روی نمایان دومی نیز یک رسل بسته شد.



الوردی است که روی نمایان لای کوچل بسته شده و از حیث فواصل هیچ فرقی با گام نیز یک ندارد ولی چون هفتم گام کوچل را مصنوعاً نیم برده بالا برده ایم و همیشه دارای علامت عرضی است از این رو معلوم می شود که منطق بگام کوچل است.

مقصود - البته الورد های سه صدائی چهار صدائی پنج صدائی و غیره زیاد و مختلفند که در تحصیل علم شایرین آرد می باید شناخت در اینجا منظور مختصر الحاحی است و مفصل تر آن در جزوه مفصل نظری مغربی خواهد آمد.

۴- آرپش - در موفقی است که الورد شکسته و هر صدادانه دانه و پشت سر هم نواخته شود در این موقع خط زیرین پهلوی چپ الورد می گذارند.



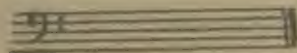
نویس

روی می بل اکورد سه صدائی کو چل نویسد - تعریف اکورد سه صدائی بزرگ چیست - در گام دوی بزرگ چند اکورد سه صدائی بزرگ هست اکورد هفتم نمایان را شرح بدید و بگویند که در گام بزرگ و کوچک از چه می توان شناخت چند اکورد سه صدائی کو در دوی نرتهای گام کوچک می تواند بیاید.

درس پنجم

۴۴ - کلید ها - صدا های موسیقی در تاجیه نریل و هم خیلی زیاد هستند و آنچه تا بحال با کلید سل آموخته اید بیشتر صداهای تاجیه نریل موسیقی است کلید های دیگر که بوسیله آنها ترسیم صدا های هم آسان تر می شوند از این قرارند.

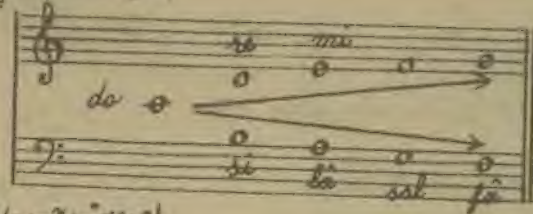
۱ - کلید فای خط چهارم که صدای هم (باس - Bass) با آن نوشته می شود.



با این کلید نوتی که روی خط چهارم حامل قرار می گیرد نامیده می شود و این فایک پنجم نوت از دوی نریل حال است که با کلید

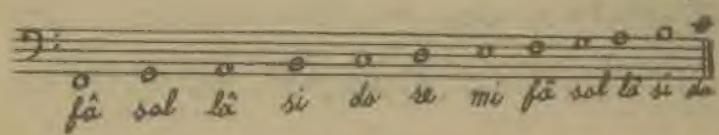
سل ترسیم می شود.

برای دست راست پیانو



برای دست چپ پیانو

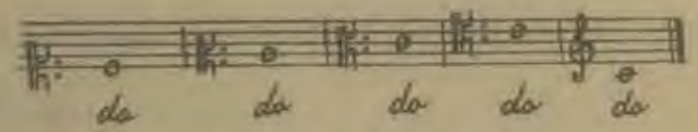
بین دو حامل کلید فای خط چهارم و کلید سل ۲ نوت دو مشترک است یعنی با هر دو کلید دو خوانده می شود منتهی در کلید سل نریل بر حال واقع شده و در کلید فای بالا ای حال واقع واقع می شود نوتها را با کلید فای چهارم بنویسید.



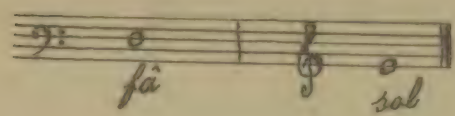
کلید فای خط چهارم برای نوت نویسی صدا های بم بکار می رود از قبیل:



هر دیکه صدای خیلی بم دارد (صوت باس) *sote bas*
 کنترباس (ساز بم زمی ها) *kontor bas*
 تیل (روبن سل بواسطه و سفش باسه کلید مختلف خوانده می شود)
cello violon cello
 دست چپ پیانو *d. & piano*
 ترومبون ساز بم مسی ها *trombon*
 تار باس (ساز بم مضرپی ها) *tare bas*
 باسون (ساز بم چوبی ها) *basson*
 ۲- کلید *ok* روی خط اول - دوم - سوم - و خط چهارم
 حامل بنا براینکه برای چه صوتی باشد گذارد می شود و روی
 هر خطی که باشد صوت روی آن خط دومی نیز بر حال کلید سل
 است و سایر نوتها از روی آن معلوم می شود.
 تمام این دو ها مآویند



کلید نامی خط سوم و کلید سل خط اول نیز هست که
 غیر معمول است.



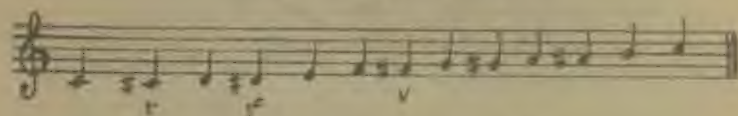
تجربین

در نوت نویسی برای پیانو یا چه نوتی با کلید نامی خط چهارم و کلید
 سل در ها ناکند نوشته شده بدون تغییر اسم مشورت هر دو کلید است
 نوتی و هر روی خط دوم حامل داریم باید هر کلیدی که اول حال بگذاریم
 شباهت یابید فوراً اسم آن نوت را بگویند کلید نامی خط چهارم برای
 چه سازهای می بکار میرود. یا قطعه که با کلید سل نوشته شده
 در دو هنگام بهتر با کلید نامی خط چهارم بنویسید.

درس شانزدهم

هر - گام کو و ما تیل *kromatik* - گامی است که تمام -
 درجهانش از نیم پرده تشکیل می شود.
 گام دیا تیل *diatonik* گامی است که از پرده و نیم پرده
 و فواصل غیر مساوی تشکیل می شود چنانکه گام دوی بزرگ

ولای کوچک و امثال آن دیانیک است که فلا شناخته ایم
گامی مانند دو بوسیدین

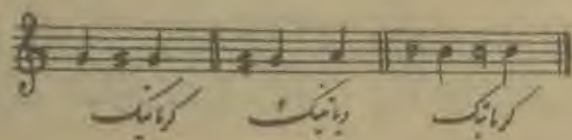


گام کرمانیک دو بوسیدین



گام های فوق هر دو دارای دوازده نیم پرده هستند بطوری
نساوی و هر نوه نوتی را که از گام پائین یکی بد درست مساوی
با همان نوه گام بالا است منتها در بالا دو دین نوشته شده
در پائین و یکی که هر دو یکی و هم آرمنی هستند.

۴۴ - نیم پرده که بین دو نوت هم اسم باشد کرمانیک و آنکه بین دو
نوت مختلف الاسم باشد دیانیک نامند.



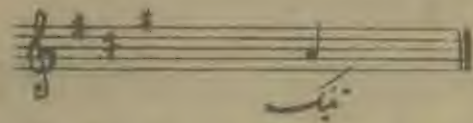
کرمانیک کرمانیک کرمانیک

۴۶ - حرکات - *harakat* - عبارت از کلماتی است ابتدائی
که در اول قطعه روی حامل نوشته و بوسیله آنها معلوم می نمایند
که حرکت این قطعه نخبه چیست مثل اینکه اگر *allegro* بگذارند
ضرب ها را خیلی تند باید حساب نمود مثل کسی که سرعت راه می رود
و بعکس اگر *largo* بگذارند معلوم می شود که ضرب ها را خیلی
آهسته باید حساب نمود مثل کسی که خیلی سنگین راه می رود.
برای این نوع کلمات که تمام را جزو حرکات می توان تقسیم بندی
نمود و در واقع حرکت قطعه موسیقی را نشان میدهند در دروس
آهنگه صفحه متروزم *metronom* را باید کاملاً ازین نوده تادر
موقع بنویسد استفاده نمایند.

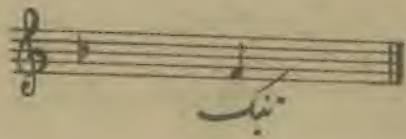
۴۷ - حالات - *halat* - که جمع حالت است برای تند و کند بها
ضعیف و قوی نمودن صداها و غیره بکار می روند و اینها در زیر
حامل بجای مناسب خود نوشته می شوند. چنانچه هر برای
موقع قوی نمودن و *p* برای ضعیف نمودن. *ritard* برای سنگین
نمودن ضرب *accel* برای تند نمودن ضرب بکار می روند
که درین جزو مجد لزوم تذکر داده میشود ولی مفصل آن

۵۰ - علامت ترکیبی - حال فهمیدیم که هر تینکی صداهای
کلام خود را با این تا عدد می توانند معلوم نمایند پس در متن
شناسی با انشرومی تینیک علامت ترکیبی را پیدا می نمایم و با انشرو
روی علامت ترکیبی تینیک را میجوئیم ولی موضوع عمل ما در اینجا
فصلت دوم است.

۱ - دین ها - پس از کلید هر چند دین می که هست تا عدد آنست
که دین آخر را محسوس فرض نموده نیم پرده بالا تر (یک دوم کوچه)
تینیک را می یابیم مثلاً اگر سه دین داریم بر حسب ترتیب دین ها
میدانیم که دین آخر سل است و چون نیم پرده بالا تر از سل
دین است پس تینیک مالا است.



۷ - مل های پس از کلید هر چند مل می که هست مل آخری را باید بر
نمایان گام بدانیم و انشرومی آن باب چهارم در دست بیست و یکم
ناتیناب پیدا شود - مثلاً مل مل داریم و آن با طبع می مل است
و انشرومی مل یک چهارم پایین تر تا است که تینیک است.

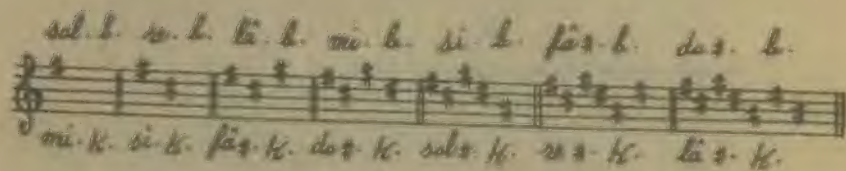


طهر دیگر هم که در واقع فورمول می توان گرفت آنست که همیشه
قبل قبل از آخرین را نشان میدهد.
مثلاً سه مل داریم (می - می - لا) مل قبل از آخری مل است

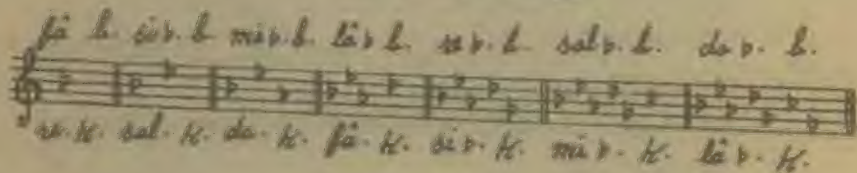
پس در متن می مل بزرگ هست

۴ - تن های نسبی کوچه در علامت ترکیبی فرقی با تن های
بزرگشان ندارند یعنی مطابق تا عدد همیشه تینیک گام کوچه
بل سوم کوچه پائین تر از تینیک گام بزرگ شروع می شود - و
چون گام کوچه در همان نوت های گام بزرگ حرکت می نماید پس علامت
ترکیبی که در گام بزرگ هست تعلق به گام کوچه هم خواهد داشت.
اما چگونه باید شناخت که کوچه است یا بزرگ و آن بدین طریق شنا
خته می شود که در چند میزان اول قطعه موسیقی نمایان گام بزرگ را
پیدا نماییم که وقتی نمایان گام بزرگ را نیم پرده بالا تر ببریم محسوس گام
نسبی کوچه می شود چنانکه در گام سه فوٹ سل که نمایان بود

در گام نسبی کو چکش سل دین شدن و محسوس گام لای کو چکل بود.
تن های دین داس



تن های بل داس



پس اثر سنجش و آشنائی کامل با بستی همیشه قبل از اجرای قطعه
اولی آن را معین نمایند تا در هر روش گام وانگشت گذاری و اینکه
بدانید در چه گامی هستید تخیلاتی در عمل اجراء فرما آید.

۴ - نوت های تن - *tenor* - همان سه نوتی است که در ماده ۶۱
شرح داده و بروی آنها اکورد بستیم تا صدا های دیگرین را ایجاد
نمایند - یعنی اول و چهارم و پنجم گام است.

۵ - برای پیدا کردن تن ها طرز دیگری نیز هست که باید عمل نمایند

و آن اینست که در گام دو اگر دال دال دوم گام را دال اول گام
جدیدی بنمایند و به همین ترتیب عمل کنید تن های دین داس بدست
بیایند و بعکس اگر دال اول گام را همیشه دال دوم فرما بدیم
گام های بل داس حاصل می شود.

نمونه

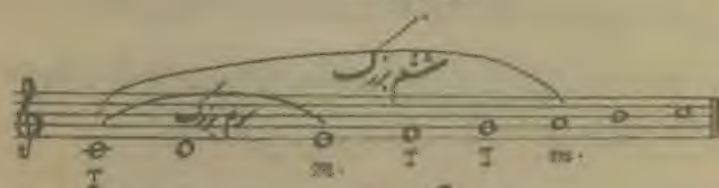
تولید تن و گام را بیان نمایند و صدای سی را متیل گرفته ساز نوت های
گام را استخراج کنید. در هر بیان قطعه لای بل بزرگست بر می خیزیم به نوت
می بکاران این تغییر چه می فرماید؟ در تن های دین داس و بل داس
فرق تن حل بل - با تن فا دین چیست؟ پنج دین پس اگر بگوید داریم در
چه تن هستیم و نسبی صدایش چیست. با چهار دین در چه تن هستیم
و در نمایان نسبی صدایش چیست.

درس هجدهم

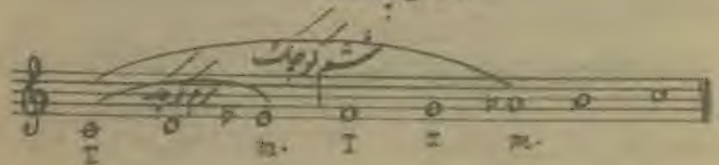
۵۱ - مد - *mod* - طرز و طریقه اینست که فواصل پر ده و نیم پر ده
های گام را با اینک انرا وی آن بسته می شود - چنانچه
تا بحال دو مد را شناخته ایم مد پنزل و مد کو چکل که طرز -
بر فرای فواصل در آنها متفاوت است. حال با توجه به این

گذشته دو نوبت و کوچل را روی یک تنب نشان میدیم
تا کاملاً آشنا گردید.

مد بزرگ



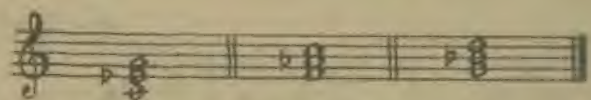
مد کوچل



چون قبلاً طرز برقراری پرده و نیم پرده ها را در دو مد بزرگ
و کوچل میدانید و اینجا هم کاملاً با قواعد گذشته مطابقت
دارد. احتیاجی به نشان دادن آن نمی باشد. فقط این جایاید
بخوان تا عدد با نریا دآور شویم که سوم و ششم مد بزرگ همیشه
بزرگ است و نیز سوم و ششم مد کوچل همیشه کوچک است.

۵۲ - نوت های تنی و نوت های مدی - در دو مثال ۵۱ هر دو نوت
نوت های تنی و هر دو نوت نوت های مدی گذاشته شده و تعریف این

نوت ها با خود شان است زیرا قبلاً می دانیم که چگونه نوت های
گام را از نوت های تنی بوسیله آورد استخراج نمودیم و در اینجا
گام بزرگ را می خواهیم استخراج کنیم بالطبع بوسیله آورد سه صدائی
بزرگ استخراج نمودیم. همین طور حال اگر گام کوچل را بخواهیم
استخراج نماییم از آورد سه صدائی کوچل (سوم ادش کوچل دوم
دوش بزرگ) استخراج می نمایم.



تبصره - سی بل را اگر چه در موقع گام نسبی برای اینکه نوت
محسوس بشود بکار می نمایم ولی در حقیقت این امر صحیح است
زیرا اگر برای این گام بخواهیم علامت ترکیبی بگذاریم سه بل خواهد
گرفت. چرا بدلیل اینکه گام نسبی می بل بزرگ است.

پس معلوم شد که نوت های تنی این دو در اول و چهارم و پنجم
است چنانکه چند بار نموده شد اما نوت های مدی نیز کاملاً
معلوم است زیرا در حقیقت تشخیص مد کوچل با بزرگ فقط بدرجه
سوم و ششم گام است چنانکه در دو مثال ۵۱ - بوسیله خط

انصال نشان داده شد. پس بطور کلی دو نوت سوم و هشتم
کلام را نوت های نودی نامند.

۵۳- اختلاف تن و د - تن اسمی است برای نشان دادن اینکه يك
نویسنده از روی نشان قبل بسته شده چنانکه می گوئیم تن فارغ از تنیم
بگوئیم در مد بزرگ سروی هر نیم پرده می توان يك کام بست و بنا بر
این دوازده تن در مد بزرگ و همین طور دوازده تن در مد
کوچک داریم.

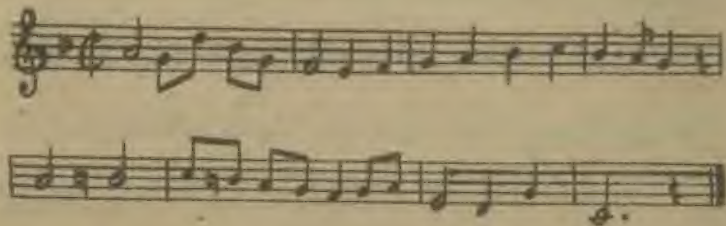
تبره - تن ها را اگر بترتیب علامات ترکیبی حساب کنیم در هر مد
پانزده عدد می شود زیرا هفت دین و هفت بل و یکی اصلی
است. ولی بواسطه اینکه عدد اینها هم آهسته هستند مثل
سل بل و فا دین (در حقیقت همان دوازده نیم پرده که با یکت
که دهانه ده مرتبه می تواند تن را از بلقی یا بم تن نماید.

۵۴- تغییر تن و مد گردی *modgardi* - مقصود از تغییر تن
عبور از تنی به تن دیگر است بواسطه علامات ترکیبی. پس معلوم
می شود که چون مدی قطعه ما در تنی بوده و حال در تن دیگر
می رود و چون تن جدید اساسی و طولانی است بواسطه علامت

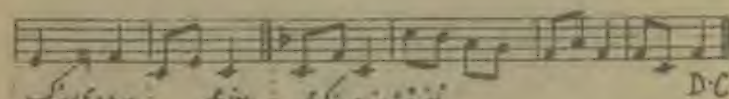
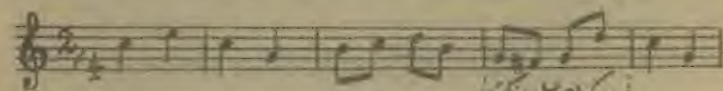
ترکیبی باید تغییر تن داده شود مثلاً قطعه ما در تن سل بوده
و اکنون برای سرفتن به تن س باید دلا خط کشید و بواسطه
در علامت ترکیبی بر شو وارد تن س شویم.

ولی مد گردی در هر بان قطعه بواسطه علامت عرضی حاصل
می شود بنا بر این موقتی است و احتیاجی به تغییر علامات
ترکیبی نیست. چنانکه هرگاه دلا خطه شد که یکی یا چند از
نوت های کلام تغییر یافتند دلیل بر این است که مد گردی شده
یعنی از آن تنی که بودیم وارد تنی می شویم که آن نوت های
تغییر یافته بان تعلق دارند - نوتی که اغلب مد گردی را نشان داده
و تن جدید را معلوم می نماید نوت محسوس یا زیر نمایان تنی است که
وارد می شویم.

مد گردی از فاکتور *بر دو بزرگ بر* مانند که محسوس تن است



در گودی و تغییر



۵۵ - منظوم اثر در گودی احاطه اثر از یک تن است *melodious* ۱۱
 که معنی مداومت و استمرار و طول مدتی است که یک تن دارد و چون
 گوش اثر این طرز را در دهنه شده و متعجب می شود این است
 که در گودی یکی از ضایع شیرین را متذکر است *shameless* ۱۲
 ۵۶ - ملودی - *melodi* - نوالی صداها می خوانند است که در
 ۱۱ یکی از عیوب موسیقی شریف است بدین علت هم نبودن آرمی است
 و آلا اثر تلفظ *tem* و ملودی از موسیقی منزه غنی تر است.
 ۱۲ (۳) و متذکر به اعلا درجه سازندن گفته بجای کلاه (*shameless*)
 خزان است.

کشش قوت و ضعف زیل و بی بگوش خوش آمد باعث لذت
 روح می شود این صداها بی در پی و دنبال هم ادای شوند
 بعکس آنکه در آرمی چندین صدا بعنوان اکثر و یکبار بگوش می
 ملدی را می توان موسیقی افقی و آرمی را موسیقی عمودی
 نامید. دو مثال ۵۴ هر کدام یک ملدی و بنای
 این موسیقی افقی است.

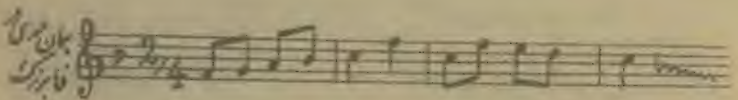
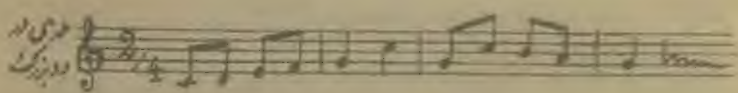
تغییر

یک قطعه موسیقی را تجزیه نمایند - یعنی تریو هر موضوع متن تونی که در
 و در خارج آن متن را شرح بدید. و مخصوصاً در گودی ها و موسیقی
 این درس را بشیخ تجسس کنید دو گام هم آرمی بنویسید معلوم نماید
 که نوبت می بل و سل - درجه تن های یافت می شوند
 درس نوزدهم

۵۷ - انتقال - *entente* - جارت اثر اجرا نمودن یا نوشتن
 یک قطعه موسیقی ساخته است در تنی دیگر (و سرائی تن
 اصلی قطعه) مثلاً قطعه در دوی بن برگست ما بین آن قطعه
 را میخواهیم بدون تغییر تناسب اواصل - و تن و آهنگ - در سل

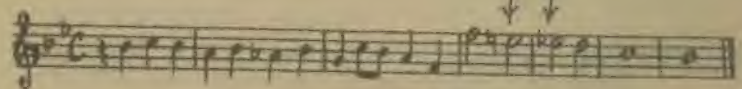
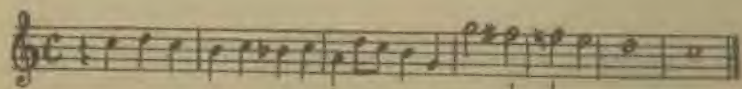
بوزنل (پنجم و ششم) یا در مای بوزنل (پنجم و ششم) انتقال دهیم
برای این موضوع یا محل نوت ها را در هر وی حال تغییر میدهم
(انتقال نوشته) یا اینکه بوسیله کلید فرضی انتقال نظری برای
قرأت و یا نواختن داده می شود.

انتقال نوشته



۵۸ - انتقال نوشته خیلی سهل است علامات ترکیبی تن سزا که
معلوم نمودید نوت ها را بقواصل معتبره پائین یا بالا می برند جاها

علامت فرضی گرفته است باید وقت کرد تا انهر وی فاصله (ماحاسب
نیم پرده) صحیح انتقال داده شود زیرا ممکن است یک علامت فرضی در قطعه
انتقال یافته تغییر شکل بدهد مثلا دین بوده بکار شود بنا بر این طبیعت
آنرا باید خود شخصی تشخیص بدهد - چنانکه در مثال ذیل دین بکار شدن
و بکار بزل ولی درست بفاصله یک دوم بوزنل (دو نیم پرده) پائین گرفته اند



۵۹ - انتقال نثری که بوسیله کلید های فرضی انجام می شود
بیشتر از همه برای قطعات صوتی (۱) بکار می رود که ذکر شد در

(۱) صوت را مخصوص انسان گرفته صدرا برای کلیته صدا های

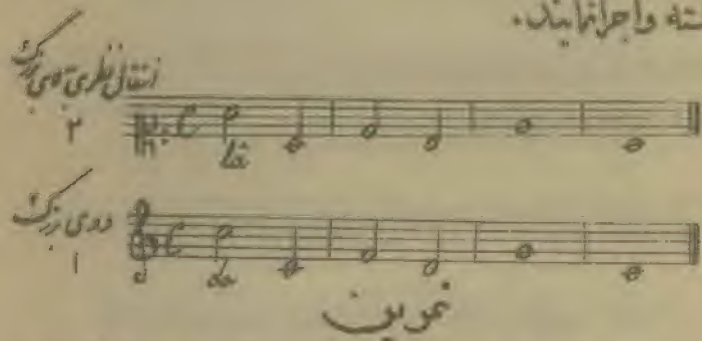
موسیقی و آوازا *à la* برای صدای غیر موسیقی انتخاب نموده

که فرانسه هر چه می آید از این قرار است - صوت برای *la voix*

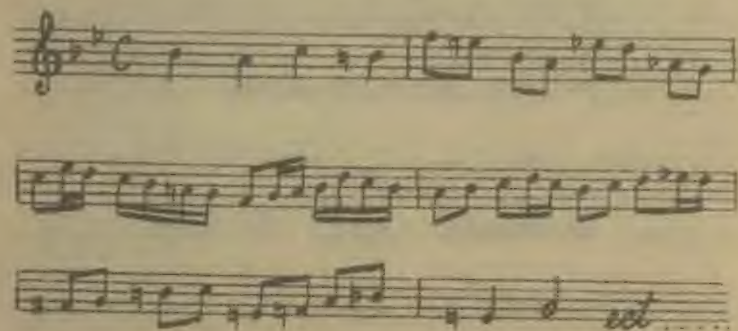
صدای برای *le son* آوا برای *le bruit* صدای

معنی اصلی خود که انعکاس صوت خواهد بود.

جزوه سوم خواهد شد اکنون فرض کنیم این ملودی را از آن
خوانی مجبور است براسطه اینکه هوش هم است یک سوم باین
توجه اند او و سازین باید کلبیدی فرض نموده و قطعه را با آن
کلید اجرا نمایند. آن کلید دوی خط اول خواهد بود.
البته سه دیز را که صلاح لای برتک است باید همیشه در خالو
داشته و اجرا نمایند.



قطعه دیز را به تن های دیز بک - ریز بک - فای بک - انتقال دهید



درس بیستم

۴۰ - جمله موسیقی - همانطور که در هنر بافی جمله - اجزاء جمله
و نقطه گذاری (اجمام) برای مواقع تأمل و سکوت و نشان
دادن احساسات نویسنده موجود است - همانطور که در هنر باف
موسیقی بصورت کاملنوی آنها را می توان یافت . یک جمله موسیقی
تکبیل از قسمتهائی می گردد که هر یک برای خود شخصیتی دارند
و هر یک از آن قسمتها نیز بقسمتهای کوچکتری منقسم شده و
و مجموع این اجزاء تشکیل یک معنی کاملی را می دهند.
نقطه گذاری بطور ساده بوسیله سکونتهای کوچکی که بین
اجزاء جمله واقع می شوند تشخیص داده می شوند ولی قویست عدم
نقطه گذاری در هنر فروزهاست که سروی چه الگوری و
چه نوتی است نمایند که از مختصات علم آرمی است و درین جا
موقعیت ندارد.

جزء اول جمله



جزء دوم جمله



منوجه باشد که یک جمله موسیقی مرکب از دو نیم جمله که جزء اول و دوم جمله است و هر جزء جمله دارای دو رسم *rasm* است. دو رسم اول و دو رسم دوم اجزاء نسبت به یکدیگر ساخته شده اند.

۹۱ - سریع بوده - همان طوری که یک بوده تقسیم بدو نیم بوده شده که قواعد مقل آن در جزء دوم و سوم تفصیل ذکر خواهد شد ولی محال آن برای نواختن آوازهای ایرانی دو علامت ^{باز} _{باز}

باید فراگرفت.

۱ - سری *sori* - در سمت چپ هر نوتی گذاشته شود یک سریع بوده آن را بالا می برد - بطرز دیگری توان گفت که سری نصف دین است زیرا این دین و بکار می نشیند.

۲ - کرن *karon* - در سمت چپ هر نوتی گذاشته شود یک سریع بوده آن را پایین میبرد و بنا بر این نصف بل است زیرا این بل و بکار جای می گیرد.

طرز نوشتن کرن و سری



۹۲ - متروم ^(۱) *metronom* - ما الی است که *Ma'alol* - اختراع نموده و بواسطه آن تعیین سرعت حرکت می گردد - این اسباب کول گشته و کله به نیغه فله دی آن متحرکست که روی هر عددی گذاشته شود و سریع دقیقه همان قدر دفعه حرکت نموده و در هر حرکت یک صدای نماید که سرفرب را معلوم میکند اعداد آن از ۴۰

metronom (۱)

شروع و تا ۲۰۸ ضرب یکدقیقه تمام می شود . برای تصریح حرکت قطعات موسیقی پس از کلمه ایتالیائی (یا اینکه ممکن است اصلاً از کلمات تکلی صرف نظر کرد) نوشته می شود - $♩ = ۸۰$ - یعنی ۸۰ ضرب در یک دقیقه است . سر بازها و فترت مارش می کنند ($♩ = ۱۱۶$) دقیقه صد و شانزده قدم حرکت می کنند و هر موسیقی دانی باید اندازه خمینی در مفرش از دقیقه و ضربها بوسیله ضربین و در راه مرتفع تر و دبل بیفتن باشد و الا با قطع را تا با تمام اطمینان نتواند می تواند ضرب صحیح آن را بدست بیاورد اسامی ایتالیائی را به تونایی که ذکر می شود باید فرآورده اند خط بد ایند که هر کدام آنها تقریباً درجه درجه سرعت استعمال می شوند .



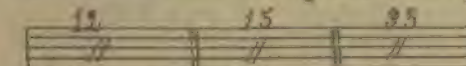
اسامی ایتالیائی	توجه و معنی اسامی	حرکت مترنم
<i>grave</i>	خیلی سنگین	$♩ = 40$
<i>Largo</i>	سنگین و فراخ	$♩ = 44$
<i>Larghetto</i>	کمتر سنگین	$♩ = 48$
<i>Lento</i>	آهسته	$♩ = 54$
<i>adagio</i>	ملاهم	$♩ = 60$
<i>andante</i>	بطور راحت	$♩ = 66$
<i>andantino</i>	قدیمی تندتر	$♩ = 72$
<i>moderato</i>	معتدل - میانه	$♩ = 84$
<i>allegretto</i>	شوخ و خوشحال	$♩ = 100$
<i>allegro</i>	تند و خوشحال	$♩ = 120$
<i>Vivace</i>	سریع	$♩ = 144$
<i>Presto</i>	باجلاد و شتاب	$♩ = 160$
<i>Prestissimo</i>	خیلی سریع با شتاب	$♩ = 208$


تورین

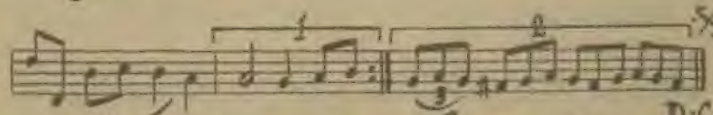
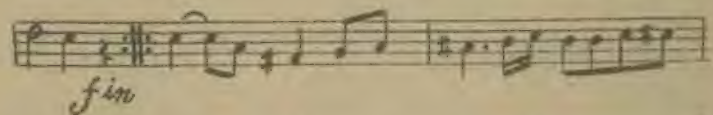
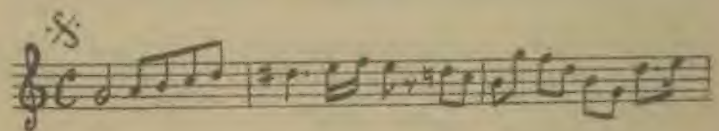
جلد موسیقی را شرح بد هید - سریع بوده در موسیقی ایران
چیت - اگر مترنم نباشد چه عیبی در قطعات موسیقی پیدا خواهد شد
حد تخمینی ضرب *Larghetto* - *Allegro* را در هر دقیقه
بگوئید - در حدود ۱۱۶ میزان دو ضرب بنیند - در حدود ۸۰
میزان سه ضرب بنیند.

درس بیت و یکم

اختصارات *Extensat*

۶۴ - اختصارات بد سلسله نوت نویسی و علاماتی است که تمام
یا بیشتر آنها مخصوص نوشتن و موجب صرفه در وقت می گردد.
مقدارهای اذان گفته شده و از هر یک که ذکر می گشته و بلا نشان
۴۴ - سکوت های برای دو میزان سکوت این طور  در
برای سه میزان این طور 
و برای بیش از چهار میزان روی میزان دو خط نرده و اعداد
نوشته می شود. 

۶۵ - علامت برگرد *Barguard* چندین علامتی است که
در انتها یا در واسطه قطعه گذاشته می شود و همیشه برگردد
ناجائی که مثل خودش هست و از ایجاد بان موسیقی شروع
میگردد تا کلام آخره *(fin)* 
۶۶ - واکاپ *D.C.* - اختصار کلام - *Dacapo*
بعضی از سرناست این کلام یا تنها یا با علامت برگرد هر طور که
گذا شده شود عملش این است که از سر دو باره شروع شود
ولی درین بار اگر یکی یا چند دولا خط رجعت باشد دیگر عمل
انها خنثی می گردد یعنی هر کدام یکبار بیشترند نمی شوند.



در مثال فوق *D.C.* با برگرد هر دو مجبور می نمایند که از سر شروع

نموده ولی جمله اول که رحمت دارد یک مرتبه تکرار شده و -
 بواسطه کلمه *simile* ختم می گردد.

۶۷ - اختصاراتی که برای نوشتن نوت و کراس یک ضرب موسیقی
 بکار می رود:

اختصار نویسی

The musical notation examples show a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various shorthand symbols for notes and rests, with labels like 'simile' and 'coll octava'.

(۱) *simile* - یعنی مثل پیش - شبیه به ضرب قبل یا میزان
 قبل *colloctava* یعنی بجنکام نروده شود اگر روی میزان

باشد بجنکام بالا تر و اگر زیر باشد بجنکام پائین تر مختلط
 می نمایند. مختصراً هم باین طور نوشته می شود (..... ۸)

نوت

اختصارات یک قطعه موسیقی چایی را تجزیه نمایند -
 یک قطعه بنامید و آنچه ممکن است از مواد این درس را
 (برای نشان دادن اینکه خوب فهمیده اید) در آن بکنایند

درس بیست و دوم

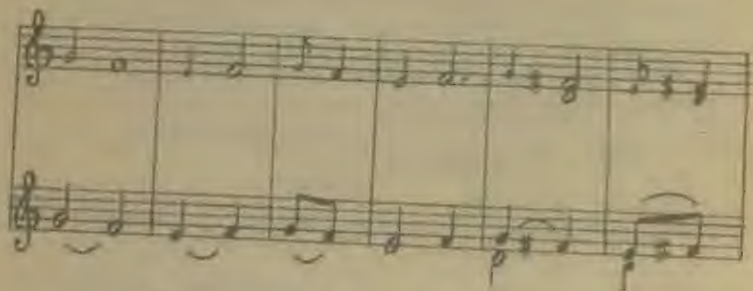
۶۸ - علامات ازین *simile* نوت های کوچکی هستند که بر
 میزان محسوب نمی شوند و از پیش خود را یا از نوت قبل یا از
 نوت بعد می گیرند - این نوت ها باعث راحت و نرمی
 گردید و معمولاً عبارتند از:

<i>Picà</i>	پیشا (<i>appoggiatura</i>)
<i>Mordant</i>	مردان (<i>mordant</i>)
<i>Grupet</i>	گروپت (<i>grupetto</i>)
<i>Sotbar</i>	سوتبار (<i>post de voix</i>)
<i>Tril</i>	تریل (<i>trille</i>)

Zivar

(Fioriture) نریوس

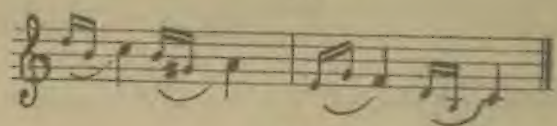
۶۹- پشیا - با نوت کوچکی است قبل از نوت اصلی که فاصله یک
دوم گذاشته می شود و نصف کشش نوت اصلی را گرفته و ضمناً
قوی تر نیز باید اجرا گردد.



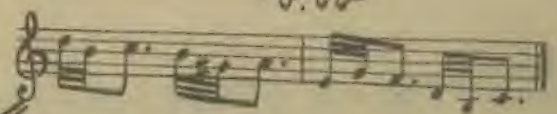
رفیق نوت اصلی نقطه دار باشد نوت پشیا دو لک کشش را
خواهد گرفت چنانکه در میزان چهارم مشاهده می شود
نوت پیش آ وفق خط خورده باشد () بهنجای
سرعت اجرامی شود

۷۰- دولا پشیا - دو نوتی است که قبل از نوت اصلی انجام می شود
و تماماً باید دو نوت بالا و نریوس نوت اصلی را بصدا آورد و نریوس
آنها از نوت اصلی گرفته می شود.

دولا پشیا



طریز اجراء



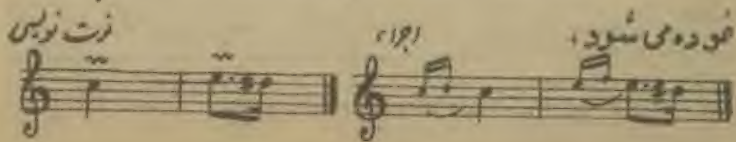
ولی جدیداً بعنوان دولا پشیا هر دو نوتی را حتی بفواصل گستره
نیز می گذارند.



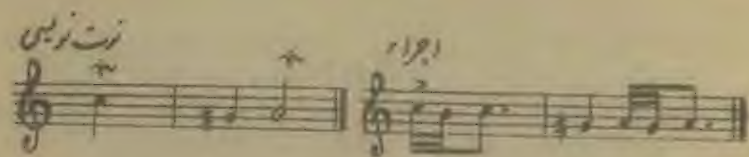
طریز اجراء



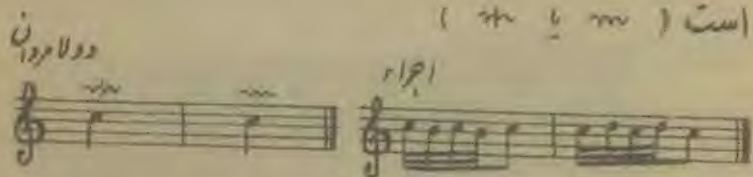
۷۱- مردان - مثل دولا پشیا دو نوتی است که قبلاً سرعت اجرامی
فرقی که دارد این است که دو نوت مردان یکی نوت اصلی و -
دیگری فوقانی یا تحتانی نوت اصلی است. که به وسیله این
علامت (m) برای نوت فوقانی و این علامت (n) برای نوت
فوقه می شود.



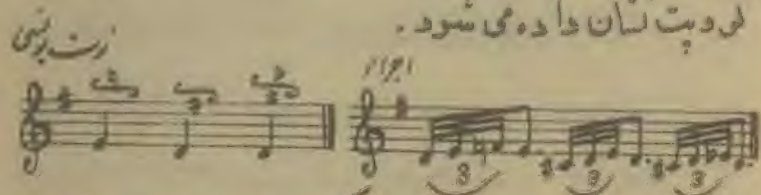
نوت نریوس



دولا مردان نیز یا همان شرایط با افزودن یک دین اند معمول است (یا یا یا)

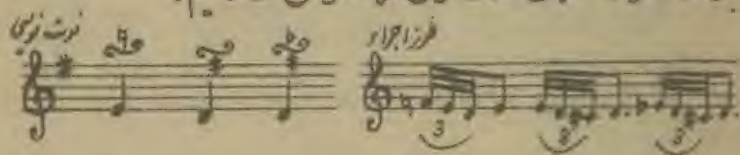


۷۷- گر ویت - جارت انرا سه یا چهار نوبت قبل یا بعد از نوبت اصلی سرعت نواخته می شود و آن یا بوسیله نوت های کوچک نوشته می شود و یا بوسیله این علامت (ج) که در هر نوبت اصلی نموده می شود. اگر نوبت های گر ویت علامت عرضی بخوانند بند باینکه نوبت فوقانی یا تحتانی باشد سردی از زیر علامت گر ویت نشان داده می شود.

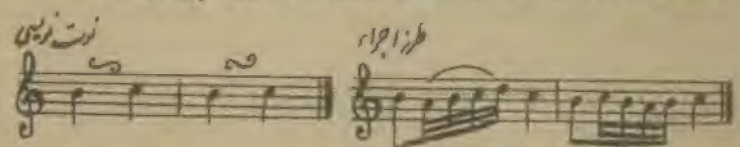


بصره - بدن گر ویت (۱۱) مترق حرکت نوبت هاست و قی نظیر ۱۱۱ بعضی مند ها راجع به گر ویت اشتباه کرده اند یعنی بجای اینکه حرکت

می نویسند (ج) چنانکه نموده شد چون بدن از پائین بالا می رود پس نوبت ها بن از پائین به بالا می روند یعنی از نوبت زیر نوبت اصلی شروع می شود و بالا می آید و بر می گردد مانند مثال فوق اگر گر ویت را معکوس بنمایند یا ایستاده بگذارند (ج یا ی) حرکت نوبت ها هم معکوس شدن از بالا و پائین خواهد آمد یعنی از نوبت فوقانی نوبت اصلی شروع می شود و برای نمونه همان مثال فوق را معکوس می نمایم.



وقتی گر ویت بین دو نوبت گذاشته شود اختراع چهار نوبت حاصل می شود و از هر شش آنها انرا انتهای نوبت اصلی اولی گرفته می شود.

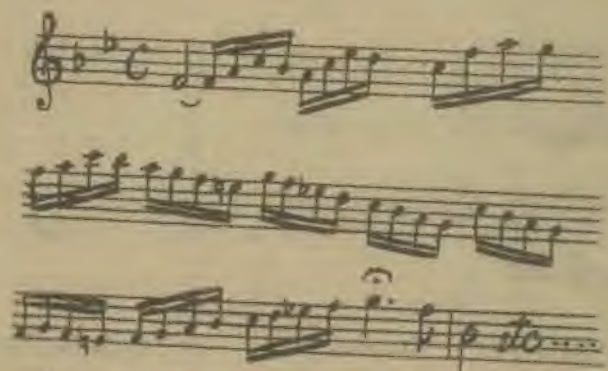


بدن آن را ماخذ بگیرند حرکت سر آن را که از زیر به بالا شروع می شود و ماخذ گرفته اند که نتیجه یکی معکوس هرگز فوق است و این اشتباه را آنچه من الوم دارم نوشته اند کان ذیل Sphor Hummel - Solo - Danhausen و کتاب نظری یا مند های خود نموده اند.

۷۳- صوت بر- در موافقی است که یک نوتی را (بیثن در
خواندن و سازهای آدرشه) به نوت متصل نماییم و بوسیله
همان خط اتصال هم نمود. میشود.
در آوازهای ایرانی وقتی بخواهیم خیلی سنگین ادا می صوت بر را
نماییم بوسیله خط لزمان اجرامی نمایم
۷۴- تریل - عبارت از تکرار سریع بی در پی دو نوت متصل است
علامت تریل (-) روی هر نوتی که گذاشته شود بهت
گشتن آن با نوت فرمایش عمل تریل مداومت خواهد داشت.
اگر بخواهیم قبل یا بعد از نوت تریل گرفته با همان سرعت نوتهای
دیگر نیز نموده شوند بوسیله نوتهای کوچک نوشته می شود.



۷۵- تریول یا تریول سریع ملدی است که مجری در موافقی که
و نرن بواسطه نقطه توقف معوق میشود بی ضرب و بمیل خود
اجرامی نماید که اغلب اسم فروذین (*Kadenza*) بان
داده می شود.



این رسم را با حروف کوچک می نویسند و ضرب هم بآن نمیدهند
و بیشتر برای نشان دادن سرعت و چابکی در ساز یا ساز است
و اغلب مجری ممکن است بمیل خود بنا بر سرعت خودش یا قوه
سازش تغییر دهد ممکن است در جریان قطعه بدون وجود
نقطه توقف هم بیاید.

حرکات

۲۶- تبدیل حرکات - در جریان قطعه موسیقی برای تغییر حرکت (انرا آنچه که در اول قطعه معلوم شد) کلماتی در زیر موسیقی نوشته می شود که کلمات دیگری نباید قوت آن بجای خود باقی خواهد بود.

۱- برای سریع نمودن حرکات

<i>Animato</i>	<i>anim</i>	مهیج
<i>Accelerando</i>	<i>accel</i>	با شتاب
<i>Piu moto</i>	{	سریعتر
<i>Piu mosso</i>		
<i>Stringendo</i>	<i>string</i>	تک هم - فشرده

۲- برای آهسته نمودن حرکت

<i>Meno presto</i>		ندریغ آهسته تر
<i>Rallentando</i>	<i>rall</i>	بدریغ آهسته نمودن
<i>Ritardando</i>	<i>ritar</i>	در حالت تأخیر کردن

<i>Ritenuto</i>	<i>rit</i>	که کردن از سرعت حرکت
<i>Largando</i>	<i>slarg</i>	{ وسیع و فراخ کردن
<i>Allargando</i>	<i>allarg</i>	

۳- برای قطع حرکت مسلم قطعه

<i>Ad libitum</i>	<i>ad libi</i>	بیل خوانند
<i>Ad piacere</i>		بالذات و بیل خود
<i>Senza tempo</i>		بدون میزان و ضرب

۴- برای مراجعت به حرکت اول قطعه که در هر وی حالت نوشته می شود

<i>Tempo</i>	{	باضرب
<i>A tempo</i>		
<i>Tempo primo</i>		بحرکت اول قطعه
<i>Lo stesso tempo</i>		همان حرکت

درس بیست و چهارم

حالات

۷۷- حالت دادن بعد از عبارت از درجات ضعف و قوت

است که بیک صدای توان داد چنان که باب صدای را با حالات مختلف ذیل از نهایت ضعف تا نهایت قوت می توان خواست.

	ppp	بی نهایت کم صدا
Pianissimo	pp	خیلی ضعیف و کم صدا
Piano	p	یوازش کم صدا
Mezzo piano	m p	نیم یوازش
Un poco piano	poco p	کمی یوازش
Mezzo voce	mez. v	نیم صدا
Sotto voce	set. v	
Un poco forte	poco f	کمی قوی
Mezzo forte	m f	نیم قوی
Forte	f	قوی
Fortissimo	ff	خیلی قوی
	fff	بی نهایت قوی
Crescendo	cresc	تدریج قوی کردن
Decrescendo	decrese	تدریج ضعیف کردن

Diminuendo	dim	در حال کم کردن
Calando	cal	در حال دور کردن صدا
Morendo	mor	در حال مردن
Perdendosi	perd	در حال گم کردن
Smorzando	smorz	در حال خاموش شدن
Dolce	dol	حاجم و شیرین
Dolcissimo	dolciss	خیلی حاجم
Piano-forte	p. f.	یوازش بعد قوی قایم
Forte piano	f. p.	قوی بعد یوازش
Sforzato	s. f.	ناگهان قوی ادا کردن
Sforzando	sforz.	بدون مقدمه قوی زدن
Rinforzando	rinf.	تدریج قوی کردن

انتها

انتهای حزمه اول

میان



روانشناسی

نظری موسیقی ایرانی



جزء دوم

مخصوص دور اول و دوم متوسطه موسیقی

ساخته

علینقی وزیری

حق طبع و تقلید محفوظ برای تمام ممالک

توانشناسی

۱- با آشنائی کامل بجزوه اول نظری موسیقی - دانستیم که گام عبارت از دوازده نیم پرده متناوبی است که العنای صونی موسیقی بین المللی را تشکیل میدهد و بنا بر این تمام ترکیبات موسیقی دنیای متمدن امروزی (آلمان - فرانسه - ایتالیا - انگلیس - آمریکا و غیره) بوسیله این دوازده صداست که انتقال به هنگام های بهم زیریل داده می شود .

در مشرق امروزی و ایام قدیم ایران و یونان بین این صدا های نیم پرده یک صدای دیگری که در حدود ربع پرده است معول بوده که بتدریج به علل زیادی که ذکرش در اینجا مناسب نیست این رفته و محال در بین مغربی ها با ناستی که علماء موسیقی این پیش آمد دارند بیش از دوازده نیم پرده متناوبی است دیگری در مقام موسیقی وجود ندارد در صورتی که بین ملل مشرق خصوصاً ممالک اسلامی که تشکیل موسیقی آنان پس از آریستوتلس با ایران بوجود آمد صدا های در بین آن نیم پرده ها

نیز موجود است که در این مدت متناوبی طبیعت آنها را بدون نقی محافظت نموده و امروزه آنها را با نام ربع پرده می نامیم .

موجود بودن ربع پرده در طبیعت موسیقی یک ملتی مانند - آنت که دارای معاون و ثروت های طبیعی باشد

اهمیت این موضوع از این جا معلوم است که در قرن اخیر در نزد علماء موسیقی مخصوصاً در ممالکی که تمدن موسیقی آنان بر ساری بر تری دارد ، راجع به موسیقی ربع پرده تجسس بسیار می شود و حتی پیانو و ارگ باین طرز ساخته و تشکیل کو اتور داده و عمل می نمایند ، ولی از این جا آنکه بواسطه معقول نمودن نیم پرده ها چند قرن است که گوش آنها دیگر غیری از آن دوازده نیم پرده صدای دیگری را نشنیده و تمرین نموده است برای آنها خیلی مشکل و وحشتی بنظر می آید ؛ در صورتی که در مشرق برای گوش اهالی کاملاً عادی و طبیعی است . و اینکه تصور می رود که غم انگین بودن موسیقی مشرق شاید مربوط باین ربع پرده هاست بکلی اشتباه است بهترین دلیل آنست که در موسیقی اسر و پائی نیز موسیقی غم انگین در این ها ترکیب می شود بدون آنکه اثر وجود ربع پرده

خبری داشته باشند پس غم انگیز بودن موسیقی مربوط
بطرفه فواصل و سبب خاصی است که در ترکیب موسیقی عمل میشود.
عمل نمودن و مدبرانه داشتن در موسیقی سبب پرده موجب
توفیق آن و در واقع باعث آن می شود که نغمه جدیدی از افق
مشرق سراج بنوعیه موسیقی ظاهر شد و نیاز آفرینشائی بخشد.
(علامت سربیع پرده)

۲- این سربیع پرده ها بوسیله دو علامت نشان داده میشود:
یکی کُرُن - *Koron* - ۱ ۲ که مشتق از بمل و معنی
نصف آن است یعنی بین بکار و بمل را تعیین می نماید چنانکه
se بین ۴ و ۵ و se ۵ و ۶ قرار می گیرد.
دیگری سُرِی است (*) - *Sori* - که مشتق از دیز
و معنی نصف آنست یعنی صدای بین بکار و دیز را تعیین می نماید
چنانکه fa بین ۴ و ۵ و fa ۵ و ۶ قرار می گیرد. پس
چون علامت سُرِی از بر شوهاست که مشتق از دیز و بکل بع
پرده صدای از بمل می نماید و بعکس کُرُن از فرو شوهاست
که مشتق از بمل و بکل بع پرده صدای از بمل می نماید

در صورتی که گام بر شو و فرو شو را با صدای ربع پرده
بنویسند از دو صورت ذیل خارج نمی شود:

گام ۲۴ نجفی بر شو



گام ۲۴ نجفی فرو شو



- ۱- خطوط نقطه نریزین بود و نیم پرده های دیانتیک را تعیین می نماید
- ۲- خطوط اتصال برین محل ربع پرده های دیانتیک را که اسم می می کنند معلوم می نماید.
- ۳- بطلان و های نریزین ثابت می نماید که این ده فوت در هر دو گام مشترک و یک اسم خوانند می شود و چنانکه در تئوری مفصل می آید
- علا مات ترکیبی بل ها و دین ها بعد از یکدیگر تا تئوری ندارد.
- ۴- هر جا که نیم پرده است فوت بین آن در هر دو گام علامت بطلان نکر فته و اسمی آنها در بر شو و فرو شو با هم تفاوت دارد پس ربع پرده بین نیم پرده ها با اسم ثابتی نیستند.
- ۵- بطور محموم در گام بر شو دین ها و در گام فرو شو بل ها مشترک می نمایند و این همان فوت هائی است که هم آرمی می شدند مستهاده
- گام اروپائی هفت عدد بود و در اینجا چون بعد از نیم پرده حرف اصلی را گرفته ایم عدد آنها پنج عدد می شود ولی وقتی شش هفت علامت ترکیبی دیگر داشته باشیم آنها هم بالطبع وارد می شوند.
- ۶- علامت صفر (۵) در هر گام روی فوت های ربع پرده هم

آرمی واقع می شود که در گام بر شو می # و سی # و در گام فرو شو با سم فا # و دو # نامیده می شود و در بین ربع پرده ها فقط از بین دو فوت می توان فهمید که آرمی بر شو است یا فرو شو.

۷- در صورتیکه از خیال دوازده نیم پرده اروپائی صرف نظر کنیم یعنی بهمان طرز گام ۲۴ بخشی نخواهیم تقسیمات دیانتیک و لریک نامیم دارای (۷) ربع پرده دیانتیک و هفده ربع پرده کرمانیک خواهیم بود.

- فوت های اصلی ۷
- نیم پرده های کرمانیک ۵ (یا هم آرمی)
- ربع پرده های مشترک ۱۰ (یا هم اسم)
- ربع پرده های کرمانیک ۲ (یا هم آرمی)

ولی اگر طرز تئوری اروپائی نیز ملحوظ گردد این طوری نتیجه می گیریم.

حاصل جمع = ۲۴

تبصره - دقت شود که پنج نیم پرده کرمانیک علامت تشکیل نمیدهند

(مثلاً دو ۸ غنیم است) در صورتیکه هفت نوبت اصلی تشکیل عا
میدهند باین ترتیب که هر کدام دو اولاد دارند که سری و ثانی
باشند.

مثلاً (سر) ۱۱ و ۲ عاالله او است و جانی که نیم پرده و یانیک
واقع می شود نوبت دوم نیم پرده یک اولاد بیشتر ندارد پس بدین
ترتیب حساب می شود :

پنج نوبت اصلی گام هر کدام دارای دو اولاد هستند که با خودشان
عاالله سه نفری است که پانزده عدد می شود $5 \times 3 = 15$
دو نوبت اصلی دیگر که بعد از نیم پرده واقع شده اند

هر یک اولاد دارند که عاالله دو نفری است $2 \times 2 = 4$

پنج نیم پرده که مانده هم که غنیم بودند اضافه می شوند $5 + 0 = 5$

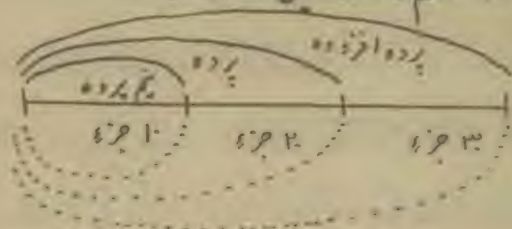
جمع کل ۲۴

گام های ایرانی

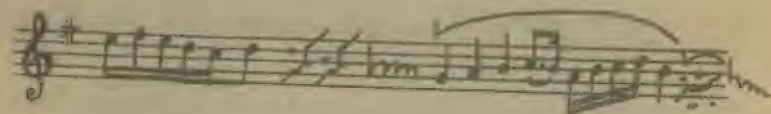
۴- چون در کتاب دیگری بتفصیل روی موضوع گام های ایرانی
گفتگو خواهد شد در اینجا با مختصراً که شنید و یک هنگام را به
بکشد و بدین خمر مساوی تقسیم می نمایم و چون بطور ایرانی

به دوازده نیم پرده مساوی قسمت شده است برای هر نیم پرده
ده جزء و بنا بر این سبب پرده ها جزء های پنج قسمتی هستند
که اگر در لا بر توان تحقیقاتی لازم شود با گوش غیر مسلح فاحش
پنج جزء را در یک ربع پرده نجوی می توان تشخیص داد.

۵- حال اگر گام های ایرانی را تجزیه نمایم معمولاً فواصلشان از
نیم پرده و پرده و پرده افزوده تشکیل می شود که در بدین
وسیله جزئی می باشند چنانکه در گام کوچک اروپائی مشاهده
که گام از این سه قسم فاصله تشکیل گشته :



اما وقتی گام های ایرانی را تجزیه نمایم ممکن است دارای فواصل
متغلی باشد که این سبب پرده - نیم پرده - دوم نیم پرده - دوم پرده
 $\frac{5}{12}$ جزء + $\frac{1}{4}$ جزء + $\frac{1}{4}$ جزء + $\frac{1}{4}$ جزء = $\frac{13}{12}$ جزء
دوم افزوده تشکیل گردد و مسلم است که در این جا وسائل کار

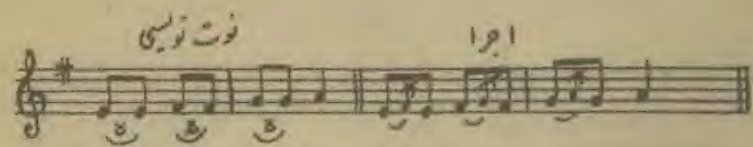


و گاهی نیز ممکن است مطلب را بوسیله خط فارسی مجزا نموده مانند
(۵) هشت و خط منقطع که در روی ملودی یک هنگام نریلیت و در
نریلیت آن هنگام بهتر می ماند بوسیله اعداد دو - سه - و
همان مقدار را که نریلیت یا بهتر باین تکرار گردد نموده شود.

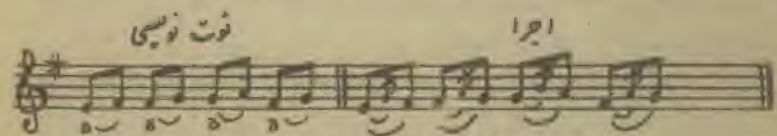
۴ - علامت تکیه (۵) روی هر نوتی که گذاشته شد قبل از
اجرای نوت دیگر باید بوسیله اشاره انگشت بطور خفیف صدای
نریلیت از نوت تکیه گرفته را نموده و با اجرای نوت بعد پیوسته



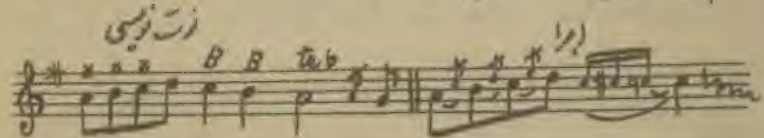
۵ - اغلب وقتی نوت هایاب در میان تکیه می گیرند علامت تکیه را
بین دو نوت نیز می توان گذاشت در این صورت تکیه متعلق
به نوت اول است



۶ - اگر نوت اصلی بعد از نوت تکیه گرفته نوت نریلیت بلافاصله
باشد باید از روی نوت تکیه گرفته یا سوم نریلیت اشان گردد:



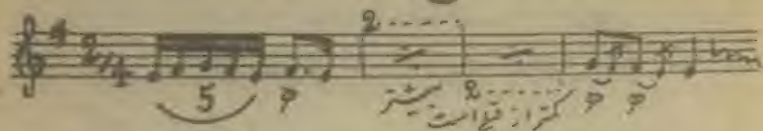
۷ - علامت ناله و التماس (۵) روی هر نوتی که گذاشته شد
باید انگشت را در اول شروع در حد و نیم پیوسته بسمت نریلیت
سرایند و درست بجای خود برگردانند آنوقت از نوت
تمام کنند (این علامت بیشتر مخصوص سازهای اشرافه و صوت) :



۸ - در علامت ناله خفیف (۵) سیم یا انگشت بیست و یکم

و بانه بجای خود بر می گردانند که در نتیجه صدا قدری بلایق
شده بحالت اول بر می گردد و بیشتر در سازهای پرده دار
مضارب یا گزشتی (کینار...) بکار می رود و در ویلن فقط روی
نره های *۵* و *۶* مورد استعمال دارد.

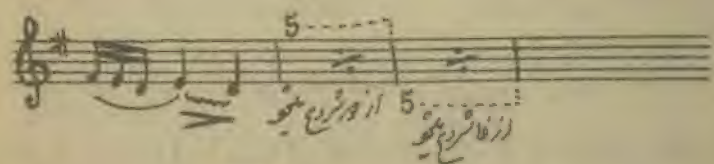
این علامت بجای (۵) که در ده ساله اول تأسیس مدرسه
عالی موسیقی در تمام نوشته های خطی معمول بوده برقرار می شود
زیرا طرز سابق با عدد پنج اشتباه می گشت:



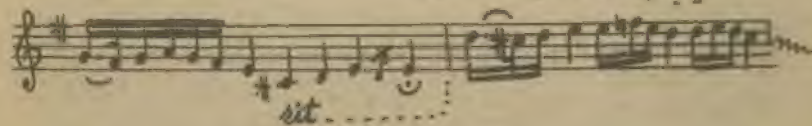
۹- علامت سرعتش سنگین (۴) روی هر فونی گذاشته شود
(اغلب در قسمتهای *Adagio*) مثل صدای پیانو که نصیحت می دهد باید ارتعاش
و ^{سنگین} داده شود (بیشتر مخصوص سازهای ارشه و صولت):



۱۰- علامت اتصال تدریجی (*rit.*) بین دو نوت منظر
آنست که نوت اول را بتدریج و آهستگی به نوت دوم متصل نماییم:



۱۱- در آوازهای بی ضرب اغلب در انتهای جمله قبل از خط فارق کلیه
rit. یا *rall.* گذاشته می شود و مانند قاعده کلی در جمله
بعد یعنی پس از خط فارق باید *à tempo* نوشته شود
ولی چون حقیقتاً ضربی در بین نیست احتیاجی به نوشتن آن نیست و
در بین جمله ها نیز تا هر جا که خط منقطع بچلوی *rit.* یا مثال آنرا
نشان می دهد حکومت می نماید و پس از آن باز باصل خود بر جوع
میکنند:
احتیاجی به نوشتن *à tempo* نیست



۱۴- آوازهای ایران را به سه قسمت متناوبی توان
تزیین نمود: دستگاه - نغمه - گوشه - و اگر موسیقی
ایران را مملکتی فرض کنیم دستگاه را ولایت و نغمات را شهر و گوشه
ها را خانه تعبیر می نماییم.

۱۵- شرط دستگاه بودن آنست که از حیث کام دارای چهارم
و پنجم درست بوده و ضمناً در فواصل بین نت ها نیز مستقل
باشد یعنی شباهت یک کام دیگری نداشته باشد. این
نوع را دستگاه می توان گفت زیرا قابل اینست که دارای نغمات
و گوشه های مختلف باشد. مانند دستگاه های شور -
ماهور - چهارگاه - هایون - سه گاه و غیره.

۱۶- نغمه - چنانکه خودیم نغمه را می توان منزله شهری از ولایتی
تصور نمود همانطور که مشهد - سبزوار - تربت - و غیره ...
شهرهای ایالت خراسان و در هر یک از آنها از هنر نگار آهنگی
و عادات کلی ایالت خراسان می توان یافت و در دستگاه شور
هم از نغمات ابو عطا و دشتی - بیات ترک و غیره رنگ کلی و لحنی
مخصوص شور را می توان استنباط نمود. پس نغمات را اعضا

و هر دستگاه دانسته و اگر چه برای آنها کام مخصوص و یکی
نی توان مائل شد ولی از طرفی هم کام دستگاه ما در خود را بشکلی
براسطه اختیار نوت شاهد - متغیر - و ایست تغییر میدهد
بیکدی و آنک ها عوض شده و شناختن آن مشکل می گردد.
نغمات می توانند دارای گوشه های متعدد باشند چنانکه
گیلکی - کوردیات - دودیتی از گوشه های نغمه دشتی است
و عجم از گوشه نغمه ابو عطا و فیلی و قطار گوشه های بیات ترکند.
۱۷- گوشه - گوشه عبارت از آهنگی است که در فاصله یک
دابل یا یک پنجم او اشود - عموماً از چند نوت تجاوز نمی کند و
در این چند نوت تغییراتی داده نمیشود - بنابراین گاهی برای
آن تشخیص نمی توان داد و گوشه ها دارای تقسیمات جزیه و اجزاء
دیگری نخواهند بود آنچه بنظر می رسد نوت شاهد و ایست را
برای آنها می توان مائل شد.

۱۸- در این سه نوعی که برای آوازه ها تشخیص داده شده در
دو نوع اخیر آن (نغمه - گوشه) طهر کام شناسی مغربی را
ر که در کام و تن نوت های تینک و نمایان بر جسته و روش

تجلی واضح و مسلطی دارند) از نظر ملذی و آدنی نمیتوان
فائل شد ولی در عوض با سه نوت مهم دیگر که بعنوان نوت
شاهد - متغیر - وایت نامیده می شوند سروکار داریم که
بنابرین در ملذی و آدنی سرول مهمی دارند.

۱۹ - نوت شاهد - *Cakeed* - نوتی است که در نغمات
و گوشه های پیش از همه نوت ها بصدا آید و در واقع محور آن
آهنگ است چنانکه اگر یک تصنیف بایک سر نال معروف سراج بنجه
و تجزیه نمایم خواهیم دید که نوت شاهد آن چندین بار
پیش از سایر نوت ها بصدا آید و گاهی در آهنگهای عامیانه
تکرار نوت شاهد کمال کثرت است مانند بیات نول (یکی از
نغمات شور که درجه سوم گام شور نوت شاهد آنست و تا
مدتی که در بیات نول هستیم آن نوت چندین بار پیش از سایر
نوت ها بصدا می آید یعنی وقتی شماره نمایم خواهیم دید که
در مذات یک پیش در آمد و یا اواز اگر مجموع نوت ها بهر
شماره می رسد شاید دو بیت یا ۲۵۰ بار آن فقط نوت
شاهد است که تکرار شده در صورتی که نوت نیک و نرین نمایان

که در شور مهم تر از او است شاید هر کدام - ۱۵۰ - بار پیش
تکرار نگشته اند.

۲۰ - اکنون درین جا نتیجه قطعی تجزیه دو سطر آواز (۱۱۷)
دستور ویلن و مقدار تصنیف بیات نول را (۱۲۱) دستور ویلن
میدانیم تا اینکه محور بودن نوت شاهد و نسبت سایر نوت ها
با آن معلوم گردد: مجموع نوت های دو سطر آواز قطعه ۱۱۷ و ۱۲۱
ویلن:

۱ - نوت شاهد بصدا ۱۷ بار ۱۷:۵۹

۲ - نوت نرین شاهد (نرینیک شور) ۱۲:۵۹

۳ - نوت رو شاهد (لایزین نمایان شور) ۱۰:۵۹

۴ - نوت نیک شور ۷:۵۹

۵ - نوت ایست یا پنجم شاهد (نرینیک شور) ۶:۵۹

۶ - نمایان شور ۳:۵۹

۷ - نوت چهارم نول یا (ششم شور) ۳:۵۹

از تجزیه فوق این طور استنباط می شود که نوت شاهد و بعد نرین
شاهد و رو شاهد مهم تر از همه و بنابرین محور بودن شاهد

کالا ثابت است حال فخریه دیگر را به بنیم :

۲۱- مجموع نوت های مقدمه تصنیف ۱۲۱ نوت و ۵۷

۱- نوت شاهد ۱۷:۵۷

۲- نوت رو شاهد (۹ نوت نمایان شور) ۱۴:۵۷

۳- نوت نرب شاهد (۸ نوت و ۱۱:۵۷

۴- تنبیل شور ۶:۵۷

۵- نمایان شور ۵:۵۷

۶- نوت ایت (نرب تنبیل شور) ۳:۵۷

۷- نوت چهارم تول تا ششم شور تغییر یافته ۱:۵۷

در اینجا نیز محور بودن نوت شاهد ثابت است و پس از آن درجه
اهمیت هر نوت از تعداد تکرار آن پیدا است.

۲۲- نوت متغی *Motagayyes* - نوتی است که برای

بیان احساساتی تاثر انگیز یا باشاش از صورت طبیعی خود موقفاً -

تغییر می نماید (بطور غالب در حدود دیگر بیچ پرده) یعنی دوم

بزرگ را دوم نیم بزرگ نموده و ممکن است دوم کوچک را نیم -

کوچک و یا بالعکس نیم افزوده نماید .

بهترین نمونه آن در گام شور نوت پنجم است که در دشتی
نوت متغی می گردد و ممکن در مکرر یک ربع پرده پایین
و بالا می رود اما نوت های دیگر نیز در اثر مد گردی
تغییر می نمایند ولی آنها را نوت متغی نمی توان نامید و برای
تشخیص این موضوع قدری تجربه لازم است که در طی تحصیل
بدست می آید .

۲۳- نوت ایت - *Chah* - نوتی است که عموماً غیر انتبیل

اصلی دستگاه است که در نغمات و گوشه ها برای نیم فروز و توقف

موقتی بکار می رود چنانکه در گام شور پرده دوم آن در

نغمه ابو عطا نوت ایت و در تول نرب تنبیل آن نوت ایت میشود .

۲۴- دستگاه - *Dastgah* - با اینکه اعم است

و مجموع نغمات و گوشه ها و گام کلی در تحت این عنوان جمع گشته

اند باز آنچه بعنوان درآد های بی ضرب و کلید جمله های

شروع ضربی یا غیر ضربی مخصوصاً آهنگ هایی که در داتک اول

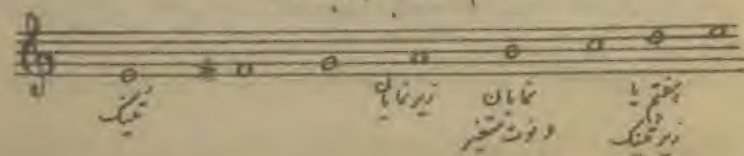
نموده می شود و نوت ایت آنها تنبیل است بنام مخصوص آن دستگاه

نامید می شود و سه قسم نوتی که بعنوان شاهد - متغی -

ولایت معرفی شد غالباً مخصوص نغمات و گوشه هاست که چینه می شوند. چنانکه در آهنگهای خود دستگاه نوت شاهد همان تنبک است که بوظیفه خود عمل می نماید. بنا بر این عنوان شاهد بان اطلاق نمی شود. اینک هر يك از دستگاه های معمول را گرفته آنرا تجزیه خود معرفی می نمایم و در آخر این جزو شرح مختصر از تألیفات سرودی هراوازی بیان خواهد شد که در واقع شبهه از ریاضت شناسی آوازهای ایرانی توضیح میشود.

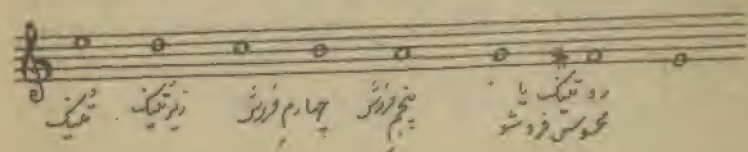
۲۵- دستگاه شور آوازی است که با ذوق مشرقیان موافق است و پسند عمومی است. زیرا فواصل پرده های آن خیلی با هم فرق ندارند و با اصطلاح قدیم از ملایمات درجه اولت و اغلب نغمات بکروائف و ایالات در هر زمینه این دستگاه است و با مراجع پرده مواد ۱۰- ۱۱- ۱۲- ذبله گام آن را دقت نماید.

گام شور بطریقی شو



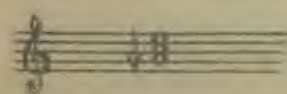
۲۶- در گام های دستگاه ها و نغمات دو قسم گام تشخیص می شود: فروشو و برشو. فروشو را با نغماتی گوئیم که پس از تنبک اهمیت زیر نمایان در آنجا پیش از نمایان و سانس نوت هاست مثل شور و هامون و غیره. برشو با نغماتی گوئیم که پس از تنبک اهمیت نمایان پیش از سانس است مثل ماهور - چهارگاه و غیره و بنا بر این در هر مثنی این گام ها اولین اکوردی که استخراج می شود شخصیت گام را معلوم می نماید اکنون برای وضوح گام شور را فروشو (۱) نوشته و اهمیت زیر نمایان را که درجه پنجم فرو شوانست نشان میدهم:

گام شور بطریقی فروشو



(۱) فورم اصلی گام های یونانی قدیم که بنام دورین - *Dorien* - ضبط است عین همان گام شور است با فرق اینکه در شور درجه هفتم فروشو بل سریع پرده کوچل شده است که شاید در قدیم هم این طور استعمال میشد.

درین جا مشاهده می شود که درجه پنجم لا است که در طرز شش
نرین نمایان است و اگر اگر دردی بخا هیم روی تنبک این کام
به بندیم باید همانطور که در کام دوی بزرگ است درجه اول
- سوم - و پنجم اختیار کرده ایم
و پنجم اختیار داریم که این چهار ستیج می شود:



۲۷- در اینجا مطالعه دیگر آنست که اگر بین محوس و تنبک کامها
بوشورا طبعاً دوم کوچک میگیریم شاید بین محوس و تنبک کامها
فروشورا طبعاً باید دوم نیم بزرگ بگیریم تا طبیعت فروشورا کام
نمایان شود. پس برای اینکه بدانیم کامی فروشورا است
از ملودی های آن درجه اهمیت نرین نمایان را تشخیص میدیم
مخصوصاً آن بزرگ طرز رسم کوچک ملودی که در موقع فرو زدن
داده می شود شخصیت نرین نمایان خوب فهمیده می گردد.
آن رسم ملودی را بال کبوتر می نامند



بال کبوتر

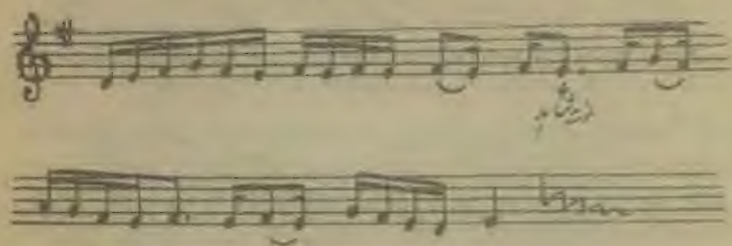
و اغلب در خاتمه نغمات شورا
هایوت می آید :

و اکنون با شباهت معرفی میشود زیرا یقیناً طبیعت نا محال درست محو داشته

دیگر آنکه نوت نمایان در شورا ثابت نیست و اغلب نوت متغیر
واقع می شود و این دلیلی بر عدم اهمیت آنست.
دیگر آنکه اولین مدگر دی طبعی که در شورا می شود شویست
که انترین نمایان شروع می شود و بعنوان شهناز یا گوشه های کوچک
می نامند و اصولاً مدگر دی های شورا نرین نمایان معمول است
و مدگر دی به نمایان را اگر هم معمول بشود از تانیق مدرسه
و موسیقی جدید ایران باید دانست و الا سابقاً هیچ معمول نبوده.
۲۸- اکنون برای اینکه مایه خود دستگاه و نغمات و گوشه ها
در ذهن محصل جای گیرند ، برای هر یک از آن های ملودی
انگاره مید هیم که آنرا باید نواخته و سرانیک کلاماً در ذهن
بسیارید تا هر وقت توانی از خارج بشنوید و بخوانید تشخیص
دهید که درجه نیت و مایه ایت آنکه شنید اید نرین غزله
نموده و بالطبع وصل به ملودی انگاره خواهید نمود که پس از
ادای ملودی انگاره تشخیص مایه و اینکه در کدام دستگاه است
آسان می گردد (۱)

(۱) در ضمن تحصیل و حفظ نمودن ملودی های انگاره دستگاه شورا این

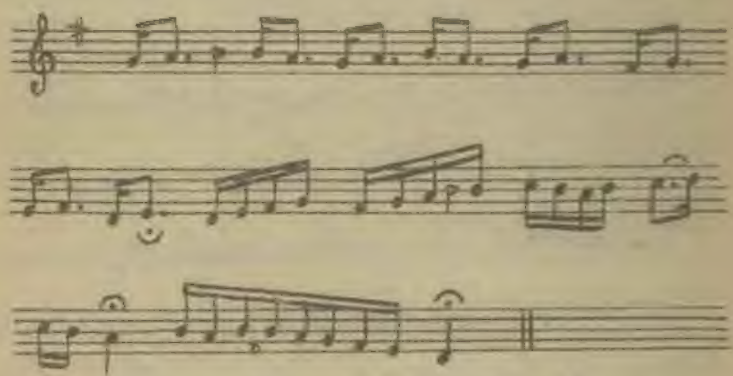
ملودی انگارشی



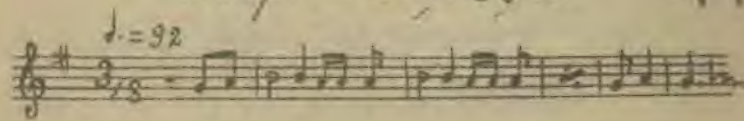
ملودی فوق انگار، ایست برای آهنگ در آمد شور و خود شور
 بطور کلی ولی گوشه های شور هر کدام طرز و آهنگ خاصی
 دارند که یا مستقلاً فروز شور میاورند یا پس از آنکه چند
 گوشه در هم گردش نمودند بالاخر فروز شور آورده می شود.
 ۲۹ - گوشه های شهنار - نغمه - قجر - گریلی (در واقع یک
 نوع مدگودی به شور نیز نمایان است) هر کدام با ملودی و وزن
 مخصوص در نزد میند اولین مدگودی طبعی شور اجرا می شوند
 در تمام این گوشه ها نوت پنجم شور سریع بوده هم شده و نوت
 شاهد نیز نمایان است (که نیک شوریت که از نیز نمایان شد
 اثر روی دستور و این ساخته این جانب باید با لک معلم مویر و مطالعه
 قرار داد.

میشود) و برای اینکه مایه شور از بین نرود بوسیله فروز
 بر آن وارد شد و در آنجا خاتمه میدهم، چنانکه انگارده ها
 ذیل معلوم می نماید:

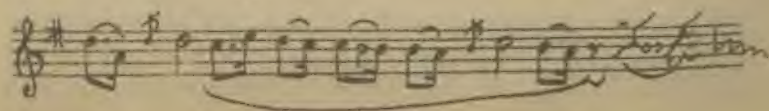
۳۰ - انگار گوشه شهنار - *Cahnâp*

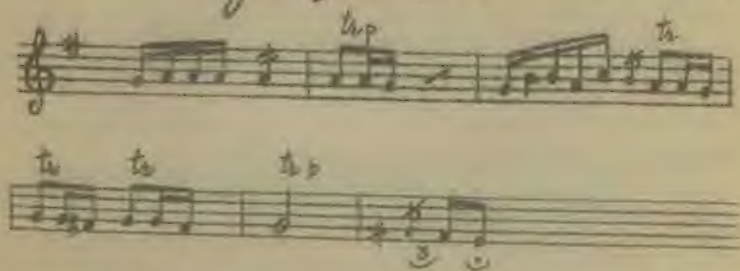


۳۱ - انگار گوشه نغمه *Nagme*

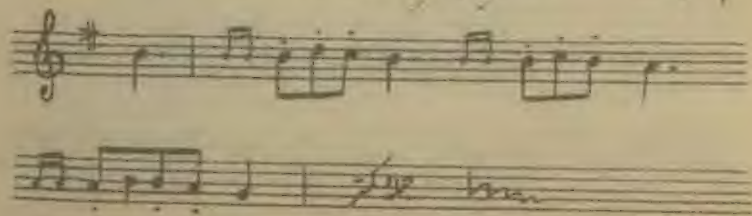


۳۲ - انگار قجر - *Qajar*



۳۳ - انگاره کوشه گریلی *gerexli*

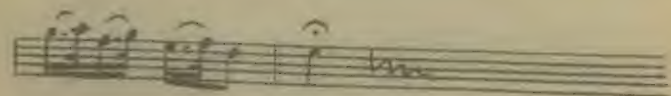
در جهان کوشه فوق چون نوبت پنجم سرج بوده هم گشت تا آخر
هر کوشه بهمان حال باقی خواهد بود این خود دلیل مذکور
به شور پنجم فروشواست ولی در سالک و ملا نیازی که زیاده
لاخطه می شود کوشه ها مستقل است زیرا نمایان پنجم در
است و مدگروی به معنای حقیقی است پس در چهار کوشه
فوق الذکر در واقع تصویرین بوده و در اینها تغییر مد است

۳۴ - انگاره کوشه سالک *Salma*۳۵ - انگاره کوشه ملانیازی *Molla niazi*

پس از این چند تم دیگر می آیند که باز شخصیت دارند بطریقی
که ملا نیازی از غنی ترین کوشه های شور است.

۳۶ - در کوشه های زمزم - و غزال که با صلاح خوانند
اوج است - کاملاً همان شور است منتها از هنگام بالا تر شود
شد و بند برنج پایی آمد و سرد شور چهارم بر شوی
چنانکه اغلب فروزها روی لا خاتمه می یابد.
ولی در آخر باید برای گم نکردن مایه شور پایه -
فروز را با نجا آورد.

۳۷- انگاره گوشه برك - Bogory



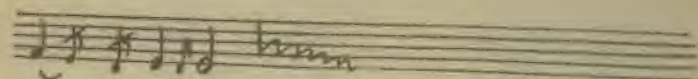
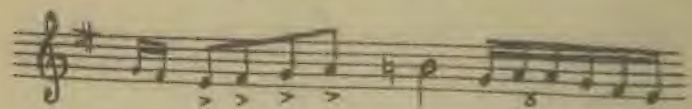
در آخر فرود آن سرودی لاست و معمولاً بعد از آن بزرگ فخر شروع
می شود و نیز با تم قمریلاً در برك خود نمائی نمی نماید.

۳۸- انگاره گوشه غزال - Oghal



اوج و خفیف نیز گوشه ایت شبید غزال و بهمین طرز.
در انتهای تمام این گوشه ها که در آنها پنجم شوهر ربع پرده
بم شده است، فرود ذیل را می توان استعمال نمود:

۳۹- فرود برای ورود و شور پایه



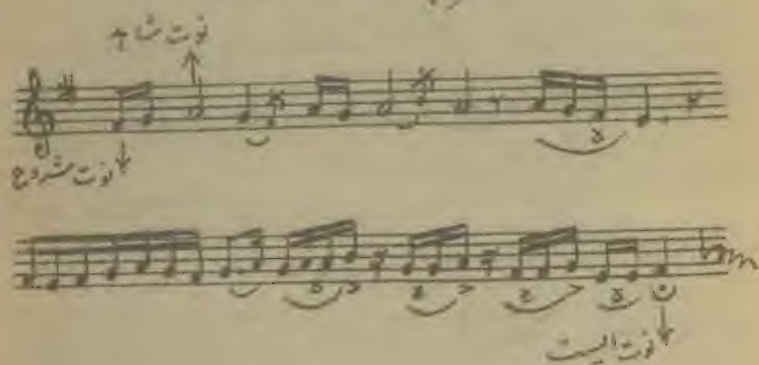
غیر از این گوشه ها با این گوشه های دیگری در شور معمولیت
که از ذکر آنها در اینجا صرف نظر می نمایم زیرا با ادای شخصی
نیستند یا اینکه مثل زحاب، حسی و صبحی در دستگاه دیگر
بحث خواهند بود.

نغمات دستگاه شور

۴۰- نغمات شور عبارتند از: ابو عطا - بیات ترک -
افشار - دشتی - که هر کدام را گوشه هایی است و بنا بر این
تا حدی مستقلند و بهمین دلیل بتدریج در موسیقی جدید
ایران برای هر کدام پیش در آمد و تصف و زینل اختصاصی
معمول گشته است در صورتیکه برای گوشه های مذکور هنوز
معمول نیست. اینک هر یک را علیحده بشناسیم:

۴۱- ابو عطا - *abuata* - درین نغمه درجه
چهارم شور نوت شاهد و درجه دوم نوت شروع و
ایست و توقف نامیده می شود. پنجم ثابت است یعنی در
ابو عطا نوت متغیر نیست.

انگاره ابو عطا *Abuata*

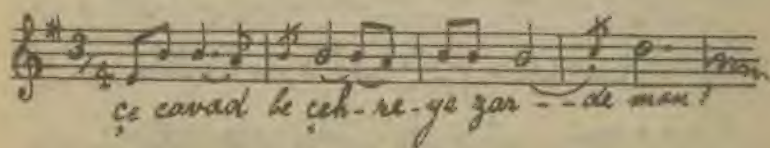


۴۲- گوشه حجاز جزیر لایق ابو عطا است و از همه بیشتر
عربی است و معمولا مناجات ها را بیشتر در گوشه های حجاز و
رشفه می نمایند. در گوشه حجاز تیغ شور نوت
شروع و توقف - پنجم شور نوت شاهد است.

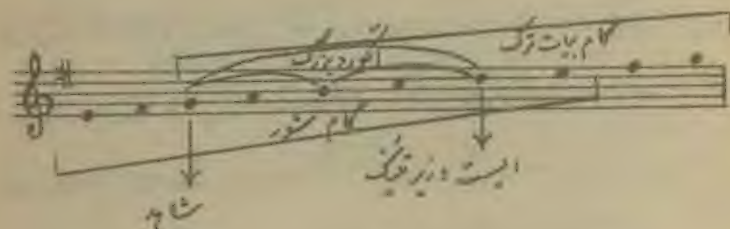
انگاره حجاز *Hejaz* شاد



۴۳- گوشه چهار باغ - در واقع دوسر که است نریا
همیشه شروع آن بطری حجاز و فروذ آن بطری دشتی است
از طری چون آهنکی است ضربی و با شعر نیز توام است شاید از
شاخه های جدید است که نریا یک و اصل نظری آید.
انگاره چهار باغ - *Çakarbağ*



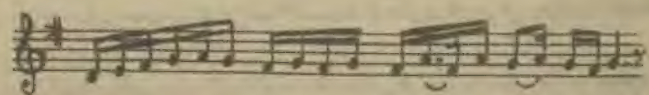
۴۴ - نغمه بیات ترک - درین نغمه نوت شروع و ایست بر
تینک شور و نوت شاهد سوم آن است. و چنانکه انهره
سوم شور گام به بندیم کاملاً شبیه بگام بزرگ می شود با فرق
اینکه فاصله بین درجه هفتم (محوس) و هشتم آن ربع پرده بزرگ
از گام بزرگست و اگر داول آن را همان طور که در گام بزرگ
بسته می شود درین جا هم می توان انهره وی نوت شاهد بست که
پنجم بعد از شاهد (هفتم حقیقی شور) همان نوت شروع و ایست
است که زیر تینک شور نامیده می شود.



فروذ کامل تول سروی نوت شاهد است مگر وقتی که نخواهیم
تول را در آن نموده وارد شور بشویم درین صورت بالطبع باید
بوسیله ملودی های مناسب وارد شور شد و سروی
تینک فروذ آوریم فروذ های ناقص تول سروی نوت شروع

و ایست است. بنا بر این استقلال تول کاملاً معلوم
است که می توان برای آن گام مخصوصی انهره وی نوت شاهد
بسته و اگر در سروی تینک آن خیلی مورد استفاده و عمل است
فقط تعلق آن بشور از اینجا است که از تشکیلات گام اوست و
بلقیه در خاتمه کلی وارد شور می توان شد.
دلیل دیگری بر استقلالش نیز آنست که اغلب مدگودی با هو
می توان نمود و درین مورد نوت شاهد آن کاملاً تینک حاب
شده است. از گوشه ها بنگه معمولاً در
تول میزند می توان قطارها اصل و بکر دانست و الا فیلی متو
و گوشه های دیگر در سائر آوازها مورد تکرار دارند
اینک انگاره ها:

۴۵ - انگاره نغمه ترک - Torak



می - با - لا - ۲ - ۳) خواهد بود و گام افشاری که از می شروع نمایم سلاح (فا - دو - سل - ۳ - ۴ - ۵) را خواهد گرفت و علت آن اینست که در گام چهار مرتبه پرده نیم پرده است ۴ - اینکه نوت شاهد (پنجم) نوت است سوم ، نوت تریل (اول) که نوت شروع و خاتمه است و نوت متغیر (ششم) بکمی متفاوت با شور و نغمت دیگر اوست و اگر این گام را از می که تریل شور است شروع نمایم با شور متفاوت خواهد بود .

۴ - اینکه در گام افشار نیم پرده نیست و در گام شور یک نیم پرده است ۵ - اینکه در این گام چهارم و پنجم درست است و هیچ کدام نوت متغیر واقع نمی شوند و چون پنجم آن نوت شاهد است می توان آرمی آنرا بر شو فرض نمود .

با نظریات فوق افشار می توان دستگاه مستقلی دانست در هر دو تا نو که در عرف عموم دستگاه مستقلی است کمالاً همان پرده ها شور است با تفاوت اینکه نوت شاهد چهارم می شود و یک مقدار گوشه و نغمت فرعی نیز در آن گنجانده شده که تمام آنها را - نیز می توان در افشار گنجانده مانند رهاب - مسیحی - حینی

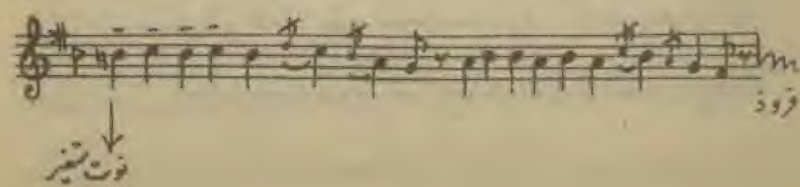
- نهیب - عراق - نهفت - شکسته و غیره .

نصیره - نظریات فوق و توسعه و دلائل آن چون مربوط بکتابی است که برای دوره عالی و نوآموزی موسیقی نیز درست است در اینجا فقط تذکر آن القا نموده و افشار را با همان سازگی که جزو ردیف است معرفی می نمایم .

۴۹ - انگاره نغمه افشار - *Afcâr*



۵۰ - انگاره جامه دران - *jâmedrân*



نوت متغیر در مواقعی عمل می نماید که گوشه های مثل جامه و
- بیات سراج - مویه - شکسته و غیره نرود شود - در این
مواقع نوت ششم ربع پرده بالا تر رفته و در هر دو با فشار
بانه با اصل خود رجوع می کند.

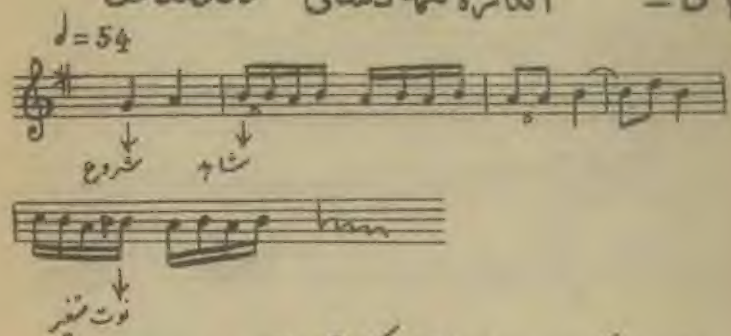
در اینجا بیش از این از افتاد بحث نمی نمایم ولی افتاد همانطور
که بیان شد خود دستگاه علیحد است که قطعات ضربی و پس
ضربی بکر و اصل با تعیین مخصوص می تواند داشته باشد. در
سر دین آواز آن احساسات لطیفی را می توان بیان نمود. چنانکه
این جانب قطعات بسیار چه در سر دین آوازها برای ویلن و
تار و در هرهای مختلف متوسطه و عالی و چه قطعات دراماتیک
سنتیک از قبیل جذائی - گوشه نشین و در این آواز ساخته ام که مطابق
آنها تا حدی شخصیت افکار را معلوم خواهد نمود.

دشتی

۵۱ - دشتی از نغمات حقه شور است زیرا گامش همان گام
شور است و چون نمایان شور در اینجا هم نوت شاهد و هم نوت
متغیر است و خاتم آن برخلاف نغمات دیگر شور سروی تینل

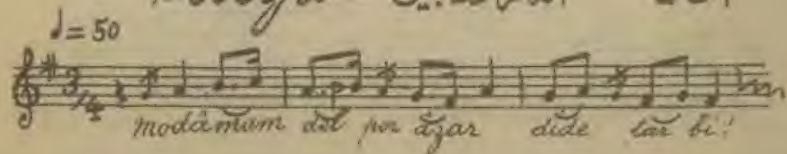
شور است از این سروی می توان گفت که دشتی شور را نیز در بر دارد
زیرا برای سرفتن از دشتی گوشه های دیگر آن بجا نماند شور
هیچ احتیاجی به فرود مخصوص نیست یعنی طبیعت و بر اکتی و در دشتی
گشته خانه می یابند. نوت سوم شور را نیز می توان نوت
شروع دشتی نامید ولی کلیت ندارد ممکن است از نوت تینل
یا خود شاهد نیز دشتی را آغاز نمود.

۵۲ - انگاره نغمه دشتی Dacti



دو بیتی نیز از ترکیبات مایه دشتی چنانکه انگاره آن نشان میدهد

۵۳ - انگاره دو بیتی Doherty



اما در گوشه های گیلکی - گبری - بیات کرد - دیگر نوت متغیر ندارد
و از مشخصات آنها آنست که نوت شاهد تغییر نمیکند چنانکه انگاره های
زیرین می نماید :

۵۴ - انگار گیلکی - *Gilaki*
♩ = 50
agar majnun deli curi - dei diact

اشعار دیگرش با همین وزن انگاره توسعه می یابد
۵۵ - انگاره گبری - *Gabri*

agar dar - dum yeki
budi ce bu - - di

۵۶ - انگار بیات کرد *Bayate kord*

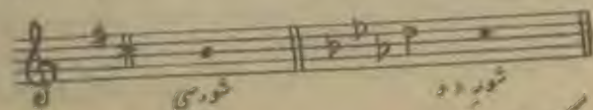
♩ = 60

در انتهای سه قسمت اخیر طرز کلاسیل آنست که وقت فرو
کامل شور، نوت متغیر را تغییر نموده نشان بد هیم تا معلوم گردد
که این گوشه ها متعلق بد شتی هستند و خود استقلال دارند
برای مطالعه گذ شده اند و دستور دین و تاسر نوت صفحات شش
موزیکال و ایون و بسیار از قطعاتی که برای دوسره عالی دین
و تاسر ساخته ام اهمیت و شخصیت نغمه دشتی را معلوم می نماید.
در خانه دستگاه شود بطور خلاصه می توان این طرز نغمه -
گرفت که اگر در کام شور، از اول هر درجه را نوت شاهد فرض
نمایم این طرز می شود که نوت شاهد تا تینک است خود شور وقتی

درجه دوم می شود ابو عطا است (در ابو عطا نیز ممکن است
نوت شاهد و نوت سرتیال شور فرض نمود) وفق درجه سیم
است بیات تول برای درجه چهارم اثار و شجانه و مرد
درجه پنجم است دشتی است - درجه ششم و هفتم بدست
نوت شاهد واقع می شوند.

تن شناسی شور

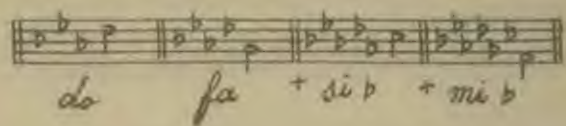
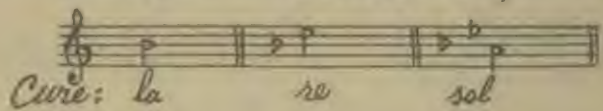
۵۷ - چنانکه در ماده یانزده و دوازده متذکر شدیم در
دستگاه شور همیشه یک علامت سریع پرده بیشتر نیست و
انتهای درجه در سلسله دین ها و چه در سلسله مل ها همیشه
آخری است و پیدا کردن تن انزروی سلاح باین ترتیب می شود
که همان علامت سریع پرده یعنی علامت آخری را ماخذ گرفته
یک دوم نیم بزرگ از آن باین ترتیب شورهای پایینیم چنانکه اگر
do سری باشد در شور می و اگر کرن باشد در شور دوشتم:



واضح است که باین ترتیب هفت تن در قسمت کرن با شرکت مل ها

و هفت تن دیگر در قسمت سری با شرکت دین ها بدست می آید
ولی دو تن آخر سرده کرن ها با دو تن آخر سرده سری ها مشترک
هستند یعنی دو تن بیشتر نیست که یکبار در کرن ها با سری و در
سری ها با سم دیگر عرضه شدن است و در حقیقت دوازده تن
می شود چنانکه ذیلاً در تشکیل علامات نوکیلی آنها مشاهده می شود:

۵۸ - تن شور در سرده کرن ها *Koronka*



۵۹ - تن شور در سرده سری ها *Sorika*



۶۰ - نکات ذیل را در این دو سرده دقت نمایند :

۱- علامتی که سر برده را در سلاخ پس از کلید نشان میدهد
همیشه آخری است بجز در کون ها و چه در سری ها.

۲- نوت ماقبل علامت سر برده (در همان نیت) تنیک
شور است پس می توان گفت که علامت آخری (سر برده) در
این فن شناسی عنوان نوت محوس فرد شور را دارند زیرا گام را
اگر فرد شور بنویسیم هفتم گام و محوس فرد شور آن همان علامت
که در ماده ۲۰ ذکر است و بطور ساده می توان گفت که علامت سر
در نیت شور سرد تنیک شور محبوب می شود.

۳- اینکه در درده کون ها قاعده مذکور در بنابر چهارم بر شو
(ترین نمایان یا پنجم فرد شو) و در درده سری ها قاعده مذکور در
بنابر پنجم بر شو (نمایان یا چهارم فرد شو) است. که همان نوت
تغییر عمومی شور می شود. ولی باید دانست که مذکور در

طبیعی شور در چهارم بر شو است و درده سری ها را نیز با همان
قاعده چهارم بر شو می توان استخراج نمود باین طریق که از انتهای
سری ها گرفته متصل با اول کون ها می نمایم و همین قدر که بکنرها
رسیدیم مطابق روش ها آنها که چهارم بر شو است پیش میرویم

یعنی از تن شور را دین که آخر سلسله سریهاست (سی #) شرح میشود

la # re # sol # do # fa # si. mi. la. re

sol. do. fa. [si. b. mi. b.]

۴- اینکه دو تنای آخری کون ها با سری ها مشترکست و با علامت

بعلاوه (+) پهلوی چپ آنها توسیم است و نیز در طریقه حرکت

چهارم بر شو که فرقا توسیم شدن نیز بعلاوه و در زیر آنها در

۵- اینکه مذکور در ۱۲ نیم برده که مانیل است زیرا با چهارم

و پنجم در ست مذکور در می شود و اگر نخواهیم روی سر برده

گام بسته شود یعنی طریقی اتخاذ نمایم که رده مذکور در بطریقی

نگته سوم ماده ۶۰ و بعد از ۳۴ بار نوت مشترک بر سیم

باید با قاعده سوم نیم بزرگ مذکور در نمود که در سه گاه نیز

تذکر داده می شود.

۶- در باب نظر که سلاخ کلید کنیم می توانیم شور را تشخیص

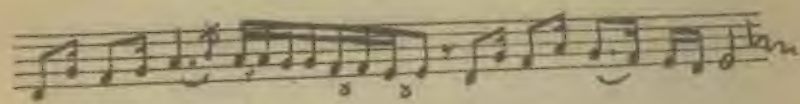
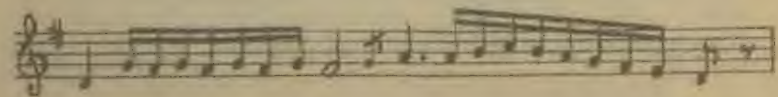
بدیم ولی اگر نخواهیم یکی از لغات شور را تشخیص دهیم مشکلات

چون برای همه باستانی افراد یک نوع سلاحت یعنی همیشه ها

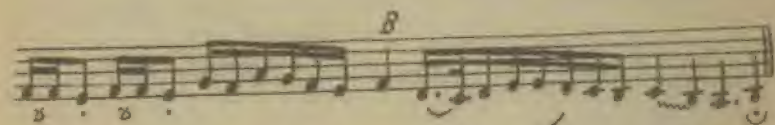
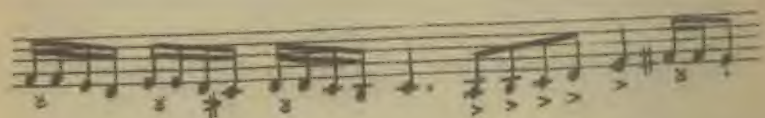
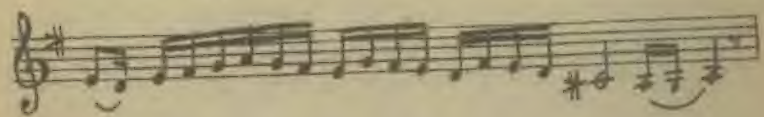
سلاخ عمومی شور است که باید از نگاه به جمله ها و یافتن نوت

شاهد و نیم فرو زها تخیلی داد و این کاذبین با خمین های
نظری فکری که در واقع یک نوع تجربه ایست آسان می گردد و
الا برای تشخیص گوش بهترین راه حفظ نمودن انگاره ها و در واقع
ردیف و حفظ نمودن آنست.

۶۲ - مدگودی بشور چهارم بر شو باندازه طبیعی است
که احتیاجی بانگان و اون نیست چنانکه گوشه شهنواز خود انگاره
است ولی برای مدگودی به شور پنجم بر شو یعنی بشور دیگر
که از روی نمایان شور بسته شود باید بوسیله یک ملودی انگار
مناسبی بدست آورد بهترین ملودی انگاره در اصل گوشه
رُهابست. اگرچه رُهاب و سیحی و حیاتی را برای شرح در نوا
گذاشته ایم ولی در اینجا نیز می توان یک انگار از رُهاب
و یک انگار برای مدگودی بشور نمایان داد. و فصل شور پنجم
۶۳ - انگاره رُهاب - *Rohab*



۶۴ - بوسیله رُهاب مدگودی بشور نمایان می شود



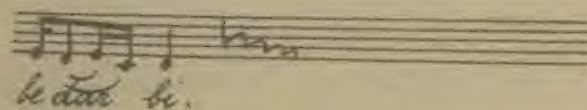
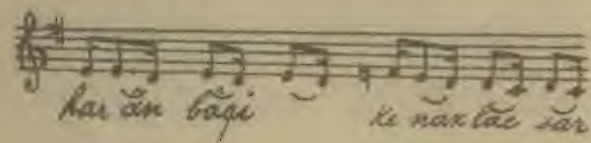
در مثال ۶۵ (گوشه رُهاب) نوت شاهد سر و تینال و نوت
شروع وایت، نیز تینال شور است که بی شباهت با ابو عطا نیست
متقارن و ال ملودی متفاوتست. در سه گاه هم چنین این قاعد
جاری است یعنی نوت شاهد وایت مثل ابو عطا و رُهاب است
ولی سر و ال ملودی غیر از هر دوی آنهاست.

در مثال ۶۶ و اسر رُهابی شدیم که باید در شور سی (نمایان)

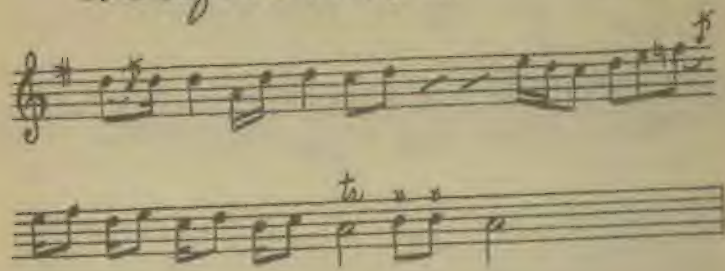
تروده شود و در وسط دوم آنجا که فادین می شود کلاه وارد
شور می شده ایم و این وسیله را حق است برای مد کردن
شورهای نمایان با پنجم بر شو.
ضمیمه شور

۶۵ - در ضمن شور و نغز آن بانه تکه آوازهای با سانی
مختلف هست که بنا بقواعدی که ذکر شد چندان اصلاتی ندارند
یعنی در همان زمینه ها آنکه گاه میست که اغلب شبیه است به
و عملی که برای پیشرفت ساز یا آواز باید نمود - اینک بعنوان ضمیمه
شور از هر کدام آنها که نسبتاً مهمترند نمونه داده می شود :

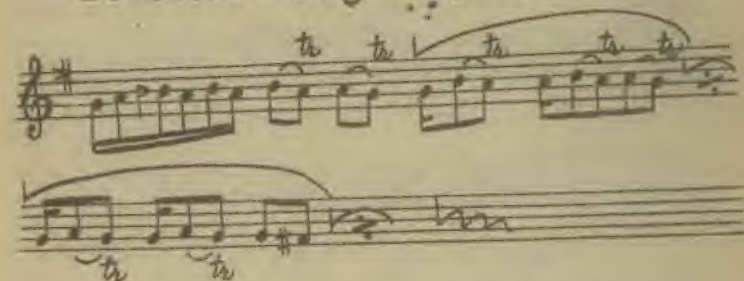
۶۶ - انگاره دوبیتی در شور *Dobeyti*



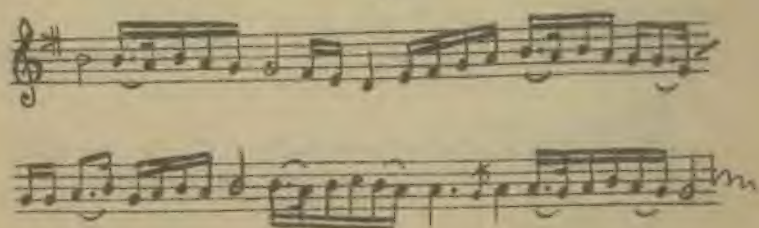
۶۷ - انگاره صفا - *Safā*



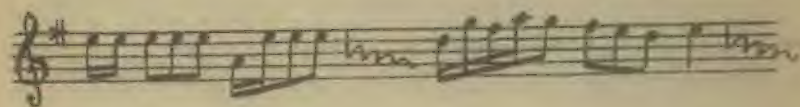
۶۸ - انگاره پنجه کردی - *Kordi*



۶۹ - انگاره حزین - *Hazin*

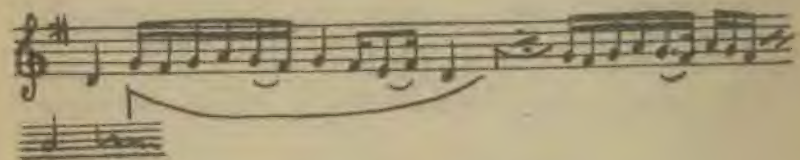


۷۳ - انگاره بنزل و کوچك - *Bogorog kucuk*



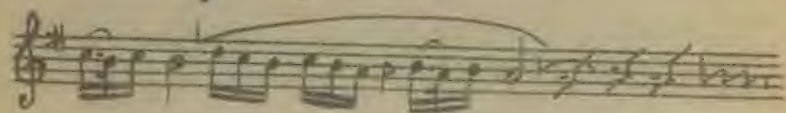
در اغلب گوشه های شور نوت پنجم سریع بوده هم شده است
و در واقع کامی است مثل اشار که دو علامت سریع بوده میگوید
ولی کاملاً خصوصی شود که نوت اصلی نیست بدلیل اینکه دنباله
هریک از اینها فروز (۴۹) اصلی شورها (که پنجم بجالت
منقسم است) می توان استعمال نمود .

۷۴ - انگاره حسینی - *Hoseyni*

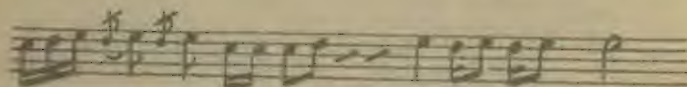


حسینی نین مانند دهابت نوت شاهد و ایست بهمان طریقی
۷۵ - در ابو عطا دو گوشه با اسم سین - *sarayani* -
و سنلی - *samlı* - معمولت ولی شخصیتی ندارند در بیات

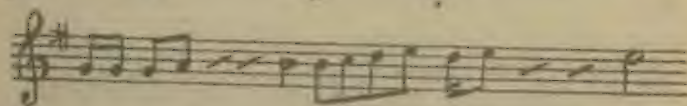
۷۰ - انگاره گلرین - *Golriz*



۷۱ - انگاره نشیب و فراز - *Necibo faraz*

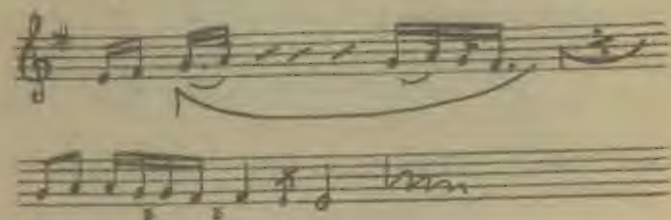


۷۲ - انگاره اوج و حضیض - *Özohaziz*



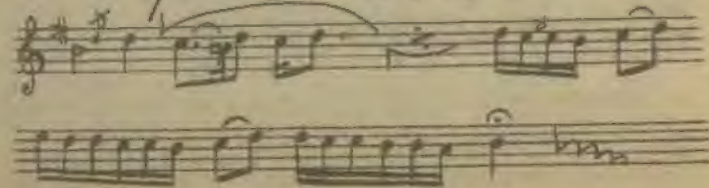
تول نیز دوگاه - *Dogâh* - دروغ الاثر و احم -
Mehdi - و مهدی ضرابی - *Ruhol'arrâh*
garraibi - است: نسبت این آخری اصلش بیتاوست
 و در واقع بین قطار و توکت:

۷۶ - انگاره مهدی ضرابی *Mehdi garraibi*

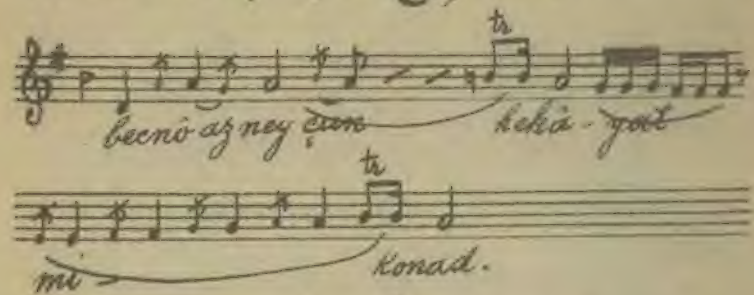


۷۷ - در افتاد نیز گوشه های نهیب - *Mehib* - قرائی
garâi - مثنوی بیج - *Masnavi piç* - شاه ختای -
Câh xatâi - که ذیلاً ملاحظه می شود

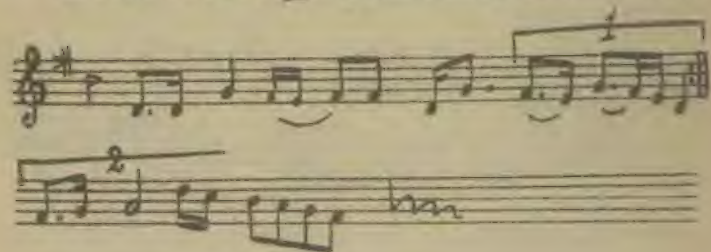
۷۸ - انگاره قرائی *garâi*



۷۹ - انگاره مثنوی بیج - *Masnavi piç*



۸۰ - انگاره شاه ختای - *Câh xatâi*

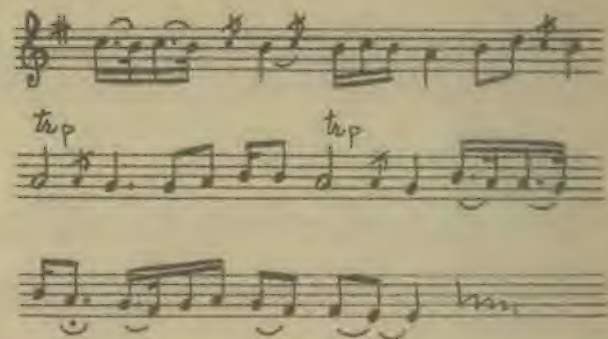


شاه ختای نیز یک طرز مثنوی خوانی است زیرا سبب ها حاکم
 با طرز مثنوی خوانی مطابق است.

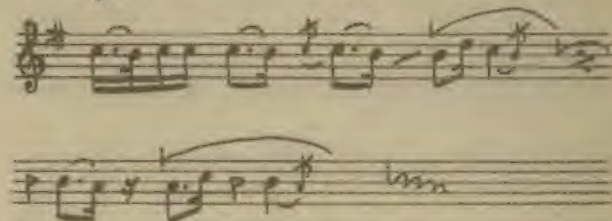
۸۱ - در دشتی نیز گوشه های ذیل معمول است:

بیدگانی - *Bidagani* - چوپانی *Çupani*
 غم انگیز - *gamangiz* - سارنج - *Sâranj*
 کوچه باغی - *Kuçe bâgi* - و در کودیات آذربایجان

۱۵ - انگاره کوجه باغی *Kuče bāgi*



۱۶ - انگاره آذربایجانی *Āzarbāy jāni*



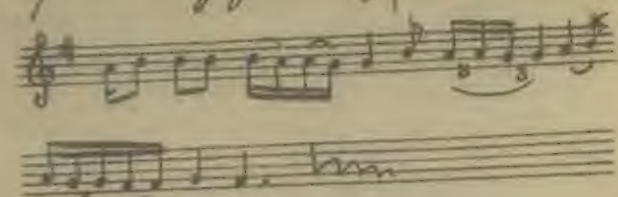
البته باز هم گوشه های دیگری در شهر هست و می تواند در شهر
خلق شود زیرا باین ترتیب همین قدر که یک گوشه می تواند در شهر
شخصیت و هنر یا ملودی متفاوتی باشد می تواند احرا را نامی برای
خود نماید. اما خوشبختانه تعمیم نوت و مدرسه ذوقها

Āzarbāy jāni

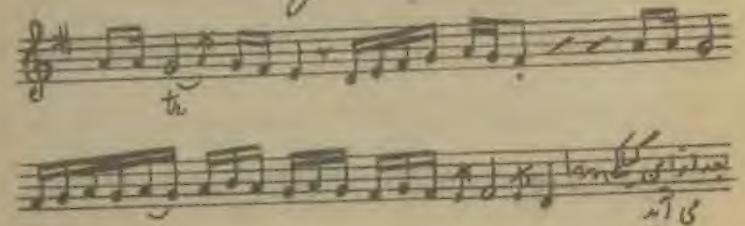
۱۲ - انگاره دشتستانی *Dārestāni*



۱۳ - انگاره غم انگیز *Qamangiy*



۱۴ - انگاره سارنج *Sārānj*

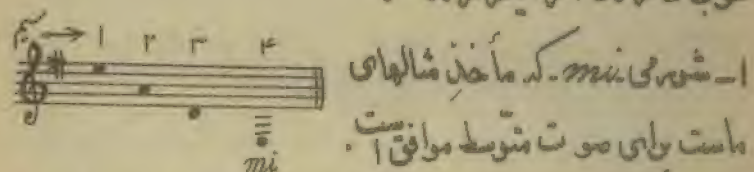


ی آید

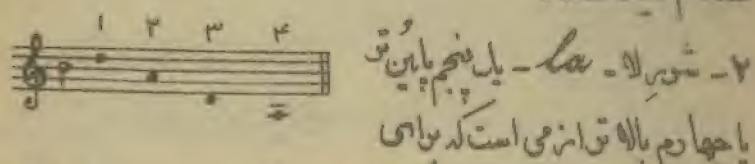
لطیف تر نموده و دیگر موسیقی و آنها قانع و خوشحال از ترکیب
اهل های خفیه بانه های بی جسته نخواهند بود و چون
ساخته هر کسی با سم خود او ضبط می گردد امید است که موضوع
انکه گوشه و نامی در همان زمینه های معمولی برای مشق دانش
سینه بسیند ایجاد نموده و بهر دلیف خود بیفزایند بندر هیچ از
بین سرفه و در مقابل ترکیب قطعات با مبتدا و خبر و سجع و تالیف
و جمله بندی صحیح پرداخت.

۱۷ - در هر سازی و مخصوصاً از سه بیشتر در سازها
آرشفه و مضامین برای نواختن دستگاه آوازها و کوهایی مختلف
هست که در آن کوکها هم صدا داری ساز خوب و هم برای نوازند
سهل تر می شود و این موضوع کلاً بجای خود صحیح و باید بود
دقت را مشگر گردد. چون دو ساز مهمی که در ایران مآخذ
موسیقی ایرانی است و لین و تار است. ما در اینجا از هر یک
آنها کوکهای که برای دستگاه شور معمول است در یک ماده بحثی
شرح میدهم تا اگر نوازنده مایل باشد در تن دیگری بنوازد
خود باید عین این انگارها را انتقال بدهد :

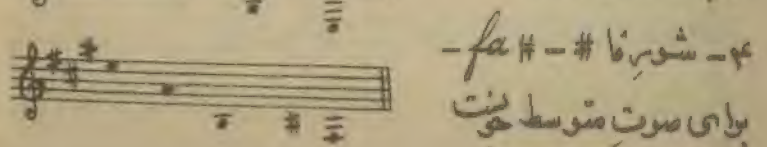
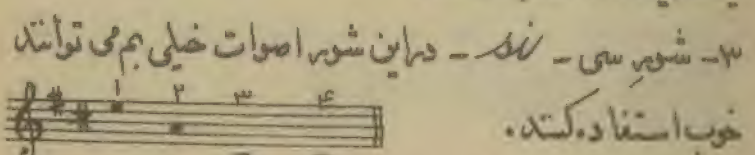
۸۸ - کوکهای که در ویلن برای شور معمول و صدا داری
خوبی دارند از این قرارند :



ممکن است سیم سوم را نیز می خود که خیلی آسان تر است ولی این
لحاظ دیگری فقیه خواهد شد زیرا سه سیم ساز یک نوت را بجا
هنگام میدهند.



آواز خواندن باید از اصوات خیلی نریل (تنور) باشد شور
نیز درین کوک خوب می شود.



۱۹- کوکائی که در ناله برای صدا دار می شود معلومست
انرا بنظر دارند :

۱- شور سل - گاه - آه -
بطور کلی تا بحال معلوم بوده -

یک سوم کوچک بالا تر یا ششم بزرگ پایین تر از مثالهای کتاب
برای صوت خیلی بم یا خیلی تر یا از متوسط خوبست .

۲- شور س - سه - برای
صوت متوسط خوب است :

۳- شور لا - ها - برای صوت
باس خوبست و اغلب وقتی با این
می نهند در این کوک اجرامی شود :

۴- شور دو - ها - برای
صوت معمولی خوبست ولی نوت غرق

سببهای نبرد را که فاکول میشود باید آنچه که نرشد است یک دوم
بزرگ بالا تر خواند یعنی وقتی به می ۷ می رسید آنکست را جای ده
بگذارید همین طور وقتی میخواهید دو بزنید یک پرده بالا تر

بر دو می بزنید تا دو صدا بدادند .

۵- شور می - نه - که باید
با این همراهی کرد و برای صوت
متوسط خوبست .

۶- شور سی - نه - برای
همراهی با این :

دستگاه ما هور

۹۰- اوایل ما هور از نظر اینکه در کام بزرگ اجرامی شود
و کام بزرگ نیز اساس موسیقی بین المللی است قاعدت می باشد
قبل از شور شرح داده می شد ولی چون از طرفی کام بزرگ
در جز اول کمالا شرح گشته و آشنائی حاصل است و از طرف
دیگر در ما هور مکتوب مدکر دی بگوشه هائی می شود که در
کام شور قبلا می بایستی شناخته باشیم این بود که شناختن
شور را مقدم دانستیم .

در آواز ما هور یک نوع گوشه هائی است که تغییری بکام میدادند

ولی در هر کدام اهیبت خاصی از نفوت ها داده میشود
که نفوت شاهد نامیده ایم مانند - داد - ابول - خولنهمی
- خاوران و غیره درین گوشه ها مدگودی بر وضع
ضعیفی است زیرا نفوتی تغییر نموده و فقط یکی از نفوت های همان
گام شاهد شده است ولی در گوشه های دیگر مانند
نیزین - شکسته - دلکش - راک مدگودی به معنی کامل
خود اجرامی شود زیرا در هر گوشه طبیعت گام تغییر می نماید
چنانکه در خروج از آنها و ورود به ماهرین باید بسبب
انگاره مخصوصی که فروز هر یک از آنها می توان نامید به ماهر
دارد شویم.

۹۱- در ماهرین آنچه اکنون معمولست عبارت از اوازها
کوچکی است که گوشه می نامیم و تفاوتی بان معنی که در شور
معرفی شد در کادنت نیز برای هیچکدام از آنها استقلال
برقرار نشده است که بداهت بتوانند پیش در آمد و تصنیف
رنگ داشته باشند. از اینرو مثلاً اگر منظور فقط فوختن
یکی از گوشه های ماهر باشد طرز کلاسیک اینست که باید از

ماهور شروع نموده و وارد بران گوشه شده باز در ماهر
ختم نمایم. از گوشه های ماهر که ممکن است
استقلال بیابند و عنوان نفوت را احراز نمایند شاید می توان
عراق - راک - دلکش - شکسته را معرفی نمود. و مخصوصاً
راک آوازی است که از اوج شروع میشود (ناجیه نریل)
و همیشه از مد کوچک (باجری تفاوتی) شروع شده به مد
بزرگ ختم می شود. بعضی از گوشه ها بهم پیوسته
هستند و احتیاج نیست باینکه برای هر کدام فروز آورده
یک تن را شنیدیم مثلاً - گوشه - گنایش - داد -
ابول - رنگوله - نریل افکن - خانه زمی - خاوران و تقریباً
در آن هائی که گام عوض نمی شود می توان بدون فروز
های مخصوص بهم پیوسته اجرا نمود - اصولاً ایجاد و تنبیس
این گوشه ها به شکلی است که از هم گرفته آواز را پیوسته
نریل نموده تمرین نمایند و استادان قدیم هر نوع
آهنگی را که از طوائف مختلف بدست آورده اند هر دو
اصول در ضمن دستگاه گنجانده اند.

۹۲- دستگاه خوانی عبارت از این بوده است که از نیم شروع نموده تمام گوشه ها را با یک خواننده و تدریجاً سر و بوی فرجه و با اصطلاح معمول در قسمت اوج خاتمه دهند. اما امروزه دیگر معمول نیست زیرا این طرز فوق العاده با تن (موتون) و کل گشته است و عکس اگر بتوانند گوشه ها را بطریقی اجرا نمایند که هم اوج و هم حقیقت داشته باشند تنوع آن بیتر گشته و انبساطی خارج می شود.

۹۳- گام ماهور - *Game Mahur*

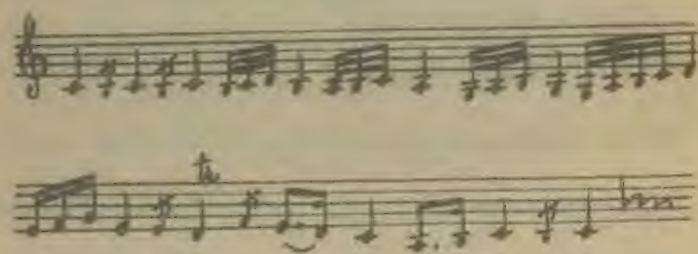


بدون هیچ تفاوتی عین گام بزرگ است - پنج نیم بوده که باید واه در ضمن گوشه های مختلف می توان مکرر در مکرر مشاهده نمود قطعی از آنها را (# سه) در گوشه های مختلف ردیف دستگاه انچه از قدیم معمول بوده است ندیده ایم ولی بطور

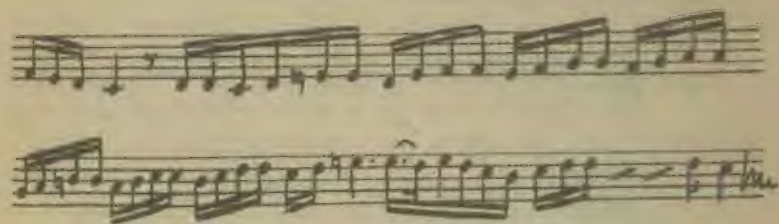
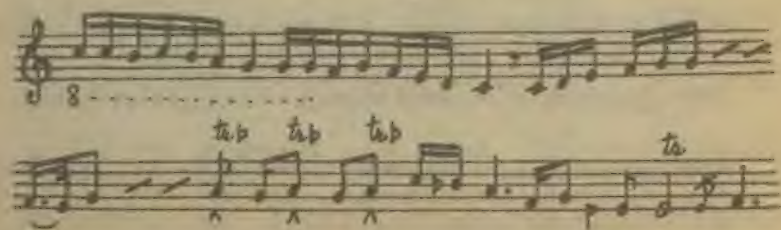
خیلی سهل در ترکیبات ماهور وارد می شود - از این سر می توان گفت تمام موسیقی دیانتیک و کو مائیک را که امروزه در عالم معمول و بعنوان موسیقی بین المللی می نامیم در دستگاه - ماهور می توان اجرا نمود - و اضافه بر این چون در دستگاه ماهور مدگودی های بسیار آواز های ایرانی هست پس نرمینه آواز ماهور با متعلقانش خیلی غنی تر از نرمینه ایست که امروزه موسیقی بین المللی دارد - در واقع هر گوشه و آهنگ از ماهور نمونه از موسیقی های قدیم ایران و یونان و کامها مختلف است که اسمشان و طرز شان در تاریخ موسیقی قدیم نام برده می شود و اگر چه با اسامی ما متفاوت ولی مسلم است که از یک سریشه هستند. اختلاف اسامی غالباً در مقامات موسیقی حاصل است - زیرا معمولاً آهنگ را بنام شخصی یا قبیله آن سبکه اول بار اجرا و شنیده اند ضبط می نمایند و دیگر تجسسی اینکه این نرمینه و آهنگ از کجا آمده و چند دست گشته و بوسیله چند قبیله انتقال یافته از مشکلات و بالطبع اسنادی که آنرا در ردیف آواز ها طبقه بندی می نماید گویند فعلی آن و اگر تعقیب را بدو

بناهند قبیلہ آن را ماخذ می گیرد. اسامی لایانہی -
 مراد خانی - بیاتھا و اسامی شہر ہا کہ بر گوشہ های موسیقی
 اطلاق گشتہ خود دلیلی بر نظریہ فوق می باشد.
 اینک انگارہای ماعور و گوشہ های آن :

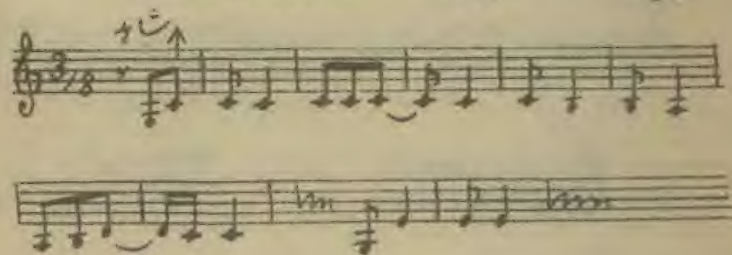
۹۴ - انگارہ دخول (متقدمہ) *Donul*



۹۵ - دخول وسیع - *Donulevasi*

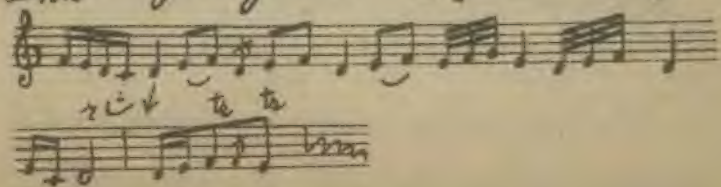


۹۶ - گوشہ *Kerecme*

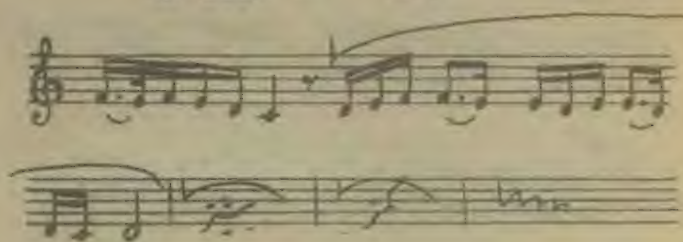


گوشہ ہیشہ باب سرسی است با وزن فوق کہ در تمام آواز ہا
 خود نامی نمودہ و ممکن است در باب دستگاہ چندین بار در ہر
 اصلی یا لغات آن آوردہ شود.

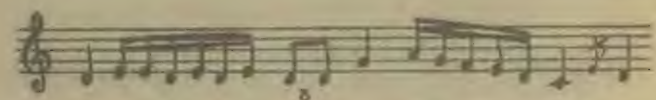
۹۷ - گشایش - *Lento Gocayec*



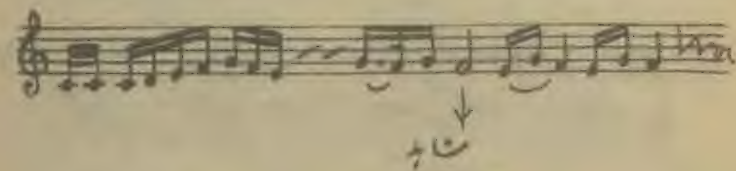
۹۸ - داد - Dād



۹۹ - فروز ماهور (بجز کتی) - Foruz



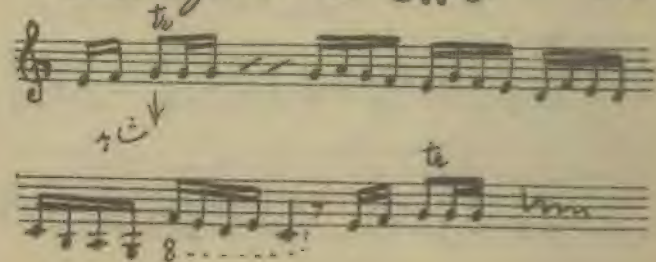
۱۰۰ - ابول - abol



با این طرز در آید که برای ابول شده است گوشه های طوسی

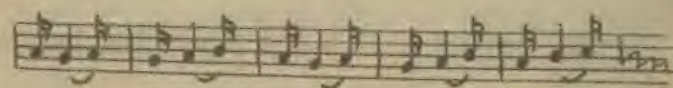
فیلی - آذر با بجای نین ادا می شوند و آنها هم در همین زمینه هستند یعنی نوت فا شاهد است و در حوالی او گردش می شود.

۱۰۱ - خوانزهی - Xārazmī



تیکه ایست ضربی که نوت نمایان شاهد است و البته غیر ضربی آنرا نین می توان نواخت.

۱۰۲ - خاوران - Xāvarān



در گوشه فوق میل استادان سابق این بود که نوت ششم را شاهد بنایند و در سطراف او بنوازند ولی ازا فجائی که

مختص آن گم است بالطبع به گام فاصره است که سی مل وارد
کار شده - طرب انگیز و نریز افکن نیز در همین نرینده اجرا می شود

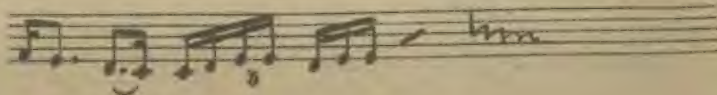
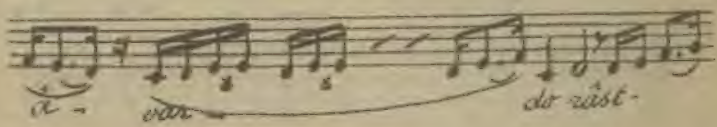
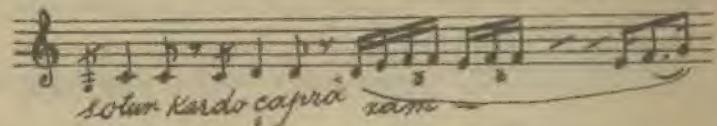
۱۰۳ - نیشابورک - Neycâburak



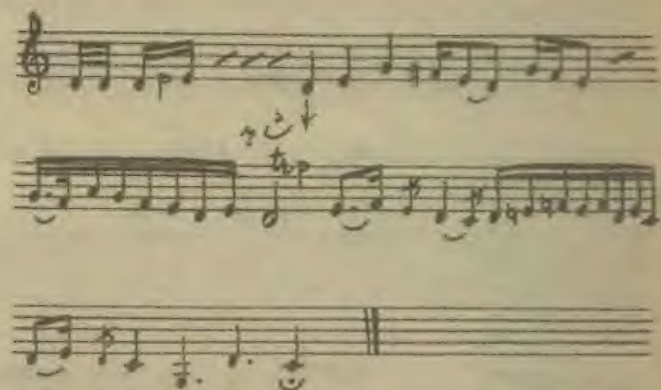
نیشابورک در ست گام کوچل نظری و سررا معرفی می نماید (خرد
سوم نظری صفحه ۶۴ شرح داده شده است) دارای دو نیم پرده
است و محوس برای آن وجود ندارد - در اینجا نیز منظور
شاهد نمودن نوت ششم گام است (لا) و مطابق همان
قاعده تدبیر که جلوسر فقه ایم در گام ماهور هر درجه را نوت
شاهد گرفته و آنرا بعنوان گوشه که موجود است تعریف نمودیم
فقط درجه سوم و درجه هفتم باقی مانده است - البته درجه
هفتم (محوس) نمی تواند نوت شاهد باشد زیرا شاهد بودن
باصفت او مخالف است ولی نوت سوم و در نهایت لطافت می تواند

نوت شاهد باشد اما در ماهور چنین گوشه نمی نیست !!
و تصور می نمایم از تنس مشبه شدن با زابل چهارگاه یادش
شهر معمول نگشته است زیرا در زابل چهارگاه نیز نوت سوم
شاهد است و عیناً مثل ماهور سوم نیز حرکت ولی نوت های
و در طرف آن یکی با ماهور متفاوت و زابل بقدری جذبه
و کشش دارد که شاید هر وقت موسیقی دان خواسته است نوت
سوم ماهور را شاهد نموده و گوشه ایجاد نماید قلب به زابل
چهارگاه گشته و از عهده فروز با ماهور بر نیاید است ...

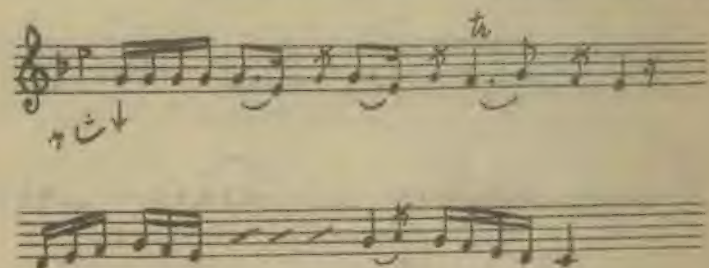
۱۰۴ - مرادخانی Morâdxâni



۱۰۷ - فروذ نیویز - *Furuz Neyriz*

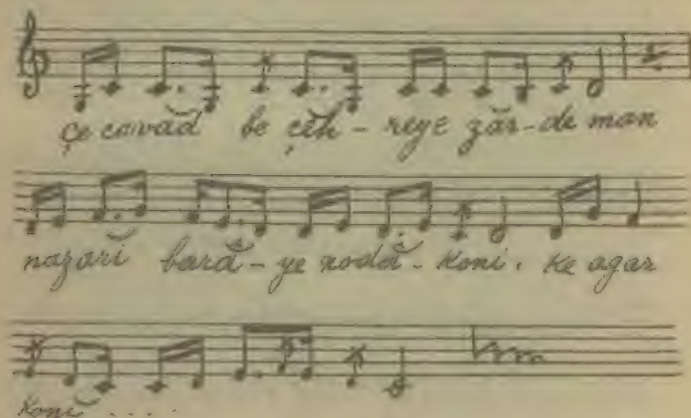


۱۰۸ - شکسته - *Cekaste*



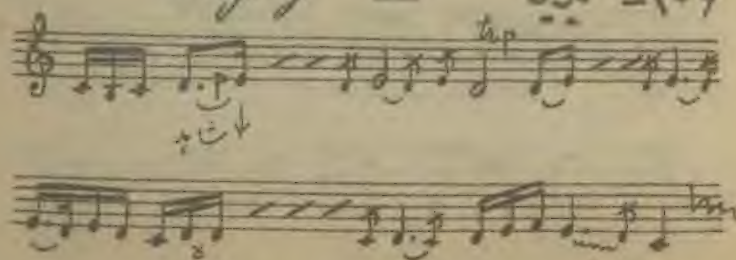
نوت شاهد شکسته را می توان چهارم شور فرض نمود. ^{خطه} شود که مثال فوق در گام شور *se* است. فرق شکسته با افتاد باید در این باشد که بعد از نوت شاهد در شکسته همیشه دوم بزرگ بیاید و در افتاد دوم نیم بزرگ یعنی پرده می که

۱۰۵ - نصیرخانی - *Nasirxâni*



مراد خانی و نصیرخانی دو نوع غزلستانی است که در تمام ^{ال} گام ما هو سر رفته حتی در عراق و عراق اشکان می نماید و مخصوصاً در نصیرخانی که همان و نهرن چهار باغست مدگر دی بیات اصفهان نمود. و فروذ با هو میاید.

۱۰۶ - نیویز - *Neyriz*

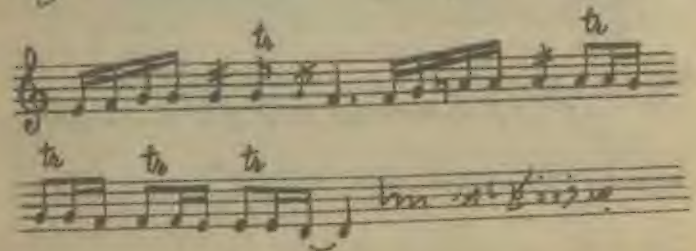


یک ربع کوچک شده باشد برای فروز از شکسته با هور
یا همان فروز یورین با تغییراتی بکار می رود یا بطور ساده se
را شاهد نمود و نموده و بکار کرده فروز میا در بند.

۱۰۹ - دلکش - Delkac



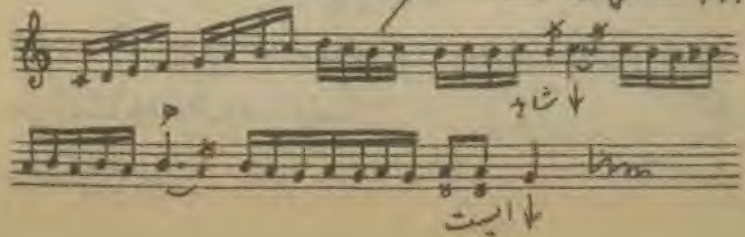
۱۱۰ - فروز دلکش - Foruz delkac



مدگر دی به دلکش در واقع یک نوع مدگر دی بشور است که

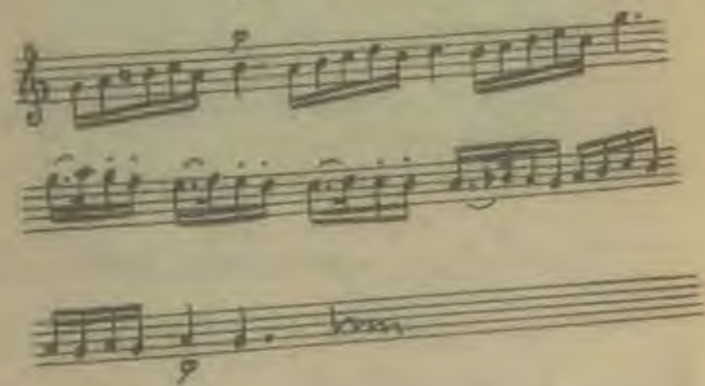
تینک آن پنج ما هور می شود و آلت تمام قسمت شور می تون
اجرا نمود ولی برای اینکه تینک ما هور کم نشود نباید آنرا گوشه ها
شور چپری نمید و دلکش کرد. یکی از مختصات دلکش آلت
که مکرر در آیت های خود روی هم آید و می بکارند
نشان میدهد و همین حالت ما هور در خاطر مستمع نگاه
میدارند. حتی گاهی کمالاً فروز با هور آورده و فروز
به دلکش و تکرار می نماید که شبیه تر هم می شود. پس
می توان گفت که تا بحال در ما هور دوبار مدگر دی بشور شده
یکی شور se (رونیاب ما هور) یکی هم شور sol
(نمایان ما هور) و البته باید مدگر دی بشور نموده
(میانین ما هور) نیز معمول گردد که مأخذ بدست آورده
سری هاست (ماده یازدهم در همین جزوه).

۱۱۱ - عراق - Arâg



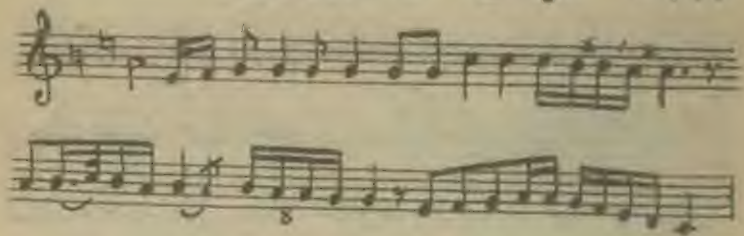
در عراق نوت *مه* شاهد است و معمولاً اوج ماهر است
یعنی دوی هنگام بلای تینک ماهر شاهد است. و
شخصیت آن در فردا است که می رانل فرود و ایست
نمایان ماهر می شود.

۱۱۲ - محبت - Mohabbat



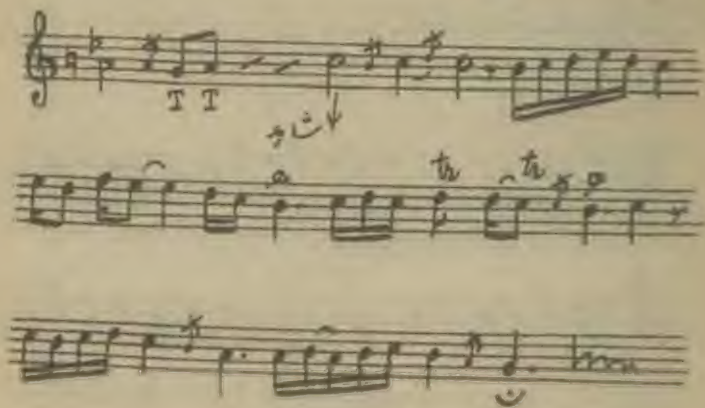
محبت یا نهیب *nehil* هر دو در سر دیف هم
و شخصیتی غیر از آنچه برای عراق ذکر شدند آمدند
و در واقع اسمی است که برای این سرسم از ملدی (که سر و
نوت شاهد می رود) وضع گشته پس می توان یک نوع و خلی
برای عراق دانست.

۱۱۳ - سرش - Sarus



سرش بعد از عراق نزده می شود و معمولاً برای این است
که گوش را برای راک حاضر نماید.

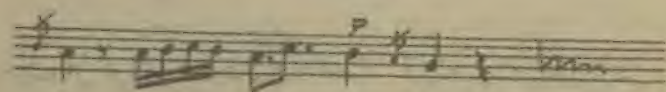
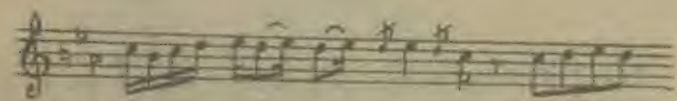
۱۱۴ - راک - Râk



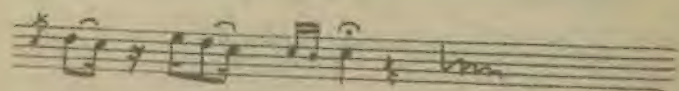
در راک نیز نوت شاهد *مه* است ولی فرقی کلی آن با عراق
آنست که در این جانوت میانین ماهر نیم پ ده هم شده و نوت

سرو نمایان سریع بوده. هم شده است در واقع مثل فرق کلام
کوچک نسبت به بزرگ است. ملال کشیدنی نیز بجزین طرز سرنگ
گشته و تقریباً مثل میداد همانون و سران عمل می شود یعنی در
نوت سرو تنیای و سران شاهد گشته و همین طور فروز میاید
ملال عبد الله یعنی در همین بوده هاست منتها يك خصوصیت
ملدی و مری دارد و آن ابستهای است سروی نوت محوس
ما هور چنانکه بالا خطه میشود

۱۱۵ - ملال عبد الله - *Rake abdollah*

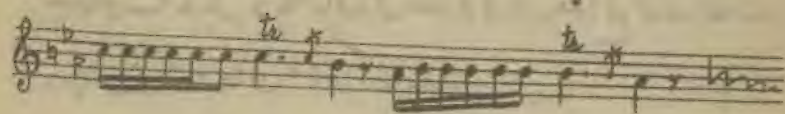


۱۱۶ - آشوراوند - *Ashuravand*



آشوراوند در واقع اوجی است برای راک و شخصیت آن بیلا بوده
درجه سوم است به مقدار يك سریع بوده (یعنی گون شدن می)

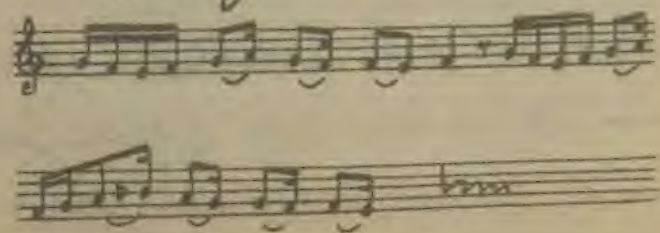
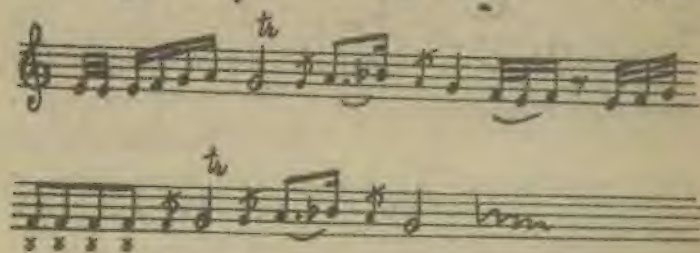
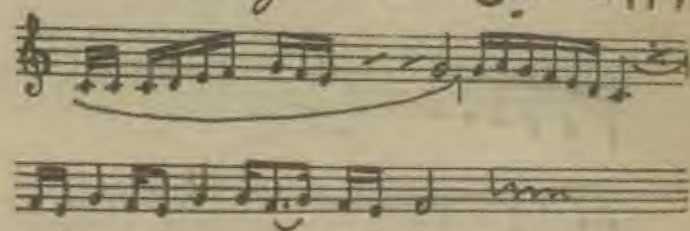
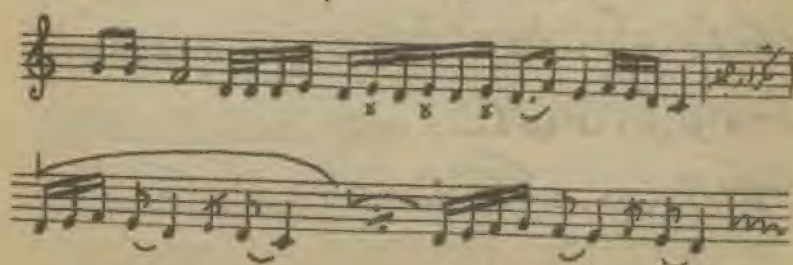
۱۱۷ - حزین - *Hazin*



پس از حزین معمولاً آصفهانک نرده می شود ولی ابتدا
شخصیتی ندارد - بعد از آن فروز به ما هور است
که لا راکبار و سی را بل نموده با هور وار و می شود.

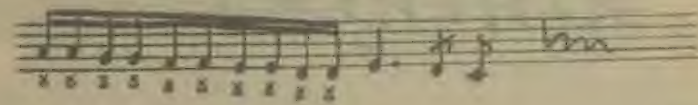
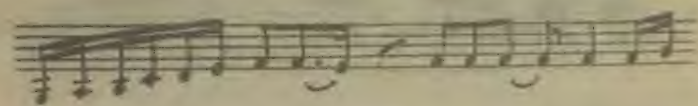
۱۱۸ - ساقینامه *Sâginâneh*

در اینجا گوشه های مهم ماهور ختم می شود ولی غیر از آنچه ذکر شد گوشه های دیگری نیز در ماهور نرود می شود که ما از نظر قطع کتاب و نیز بی اهمیتی خود آنها ذکر ننموده ایم با وجود این چند گوشه دیگر ذیلاً بیان می شود که در مواقع مختلف ممکنست در ضمن گوشه های مهم گنجانند.

۱۱۹ - زنگوله *Zangulêh*۱۲۰ - زرافکن *Zirafkan*۱۲۱ - فلی *Feyli*۱۲۲ - ماهور صغیر *Mâhure sagir*

درین چهار گوشه اخیر بطور کلی در موقع فروز به ماهر
دارد گشایش شدن (عذر) را نوت ایست قرار داده بعد از
بروی نعل می شود.

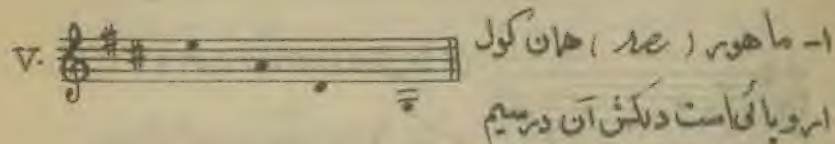
۱۲۳ - طوسی - *Tusi*



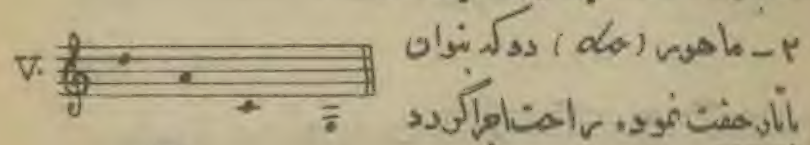
تا با اینجا آنچه اثر سر دین ماهر بین اسامی آواز و ساز معمول
بوده نموده ایم و غیر از این ها گوشه های دیگری نیز می توان
فراغت ولی چون ذکر آنها در دستگاها های دیگر خواهد شد
این است که ماهر را با شرح چند کول که در ویلین و ناله معلول
ختم می نمایم :

۱۲۴ - کولهای که در ویلین برای ماهر معمول و صداداری

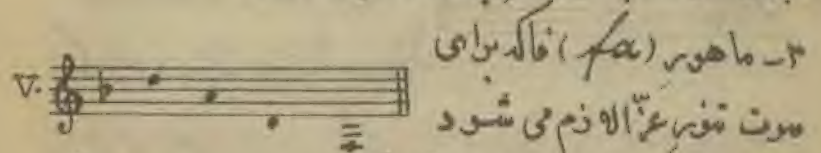
خوبی دادند از قرار ذیلست :



دوم و شکسته آن در سیم اول راحت اجرامی شود و برای صوت
متوسط بکار میرود مسلم است که از نظر تئوری در هر نغمی که ماهر
بخواهیم زده شود در همین کول اجرامی شود ولی البته صداداری
خوبی ندارند و نیز در گوشه های مشکلات اجراء دجا خواهد شد
بنابر این کولهای ذیل خیلی تسهیل می نمایند :



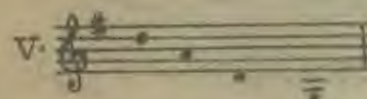
دلکش آن در نغش سوم سیم اول یا در نغش اول سیم راحت
اجرامی شود و برای صوت بهتر لازم می گردد.



و با ناله نیز خوب جفت می شود دلکش آن در نغش دوم سیم دوم
باید اجراء گردد البته جا های دیگر نیز می شود ولی آسانترین

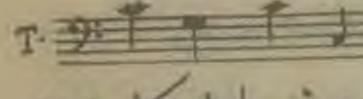

مجلس همان است و صدا داری خوبی ندارد.

۴- ماهور (ماهور) سل برای
صوت باس یا تنور بریل بکار
میرود و دلکش آن در نهش اول سیم اول و سوم خیلی خوب میشود



۵- ماهور (ma) لا برای
صوت باس بکار میرود و دلکش
آن در نهش اول سیم اول و سوم براحق اجرا می شود.
۱۲۵- کوکهای که در تار معمول و صدا داری خوبی دارند
از قرار ذیلند:


۱- ماهور (ماهور) است
که صدا داری بسیار خوب و برای صوت متوسط یا بم بکار میرود
۲- ماهور (ma) می برای
که برای صوت متوسط و صدا دار
خوبی دارد.

البته اگر تار بسل مارهای مدرسه پرده بندی نشد باشد بجا
مدگی دی ها جواب نمی تواند بد هد مثلاً در همین کول از همین


دلکش و شکسته بر نخواهد آمد.

۳- ماهور (ماهور) فا است
و این کول را مخصوص بعنوان




کول دست پنجگاه می نامند و صدا داری گرم و باشکوهی دارد
منتها چون سیمهای سفید و زرد بقا صله پنجم کول می شود
در دسمهای ملدی سریع از سیم سفید رفتن بسیم های
زرد و انگشت گذاری مشکلی خواهد داشت و اغلب مورد اشتباه
سازمان می شود.

۴- ماهور (ماهور) سی بمل است که
برای صوت باس خوبست و مخصوصاً
کوکلی است از برای بیات ترک:



۵- ماهور (ma) می بمل است
که برای صوت تنور خوبست و

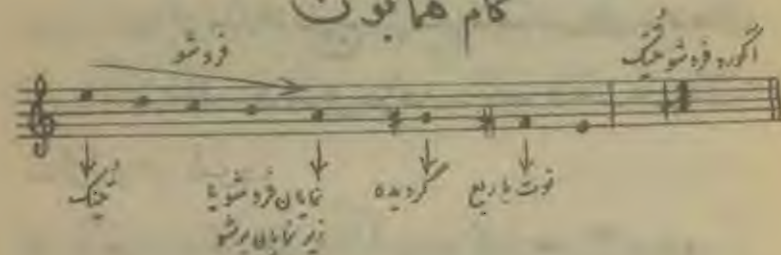


برای دلکش این کول تارهای معمولی جواب نمیدهند بنابراین
باید پرده سی بکار و سریع پرده نریل یعنی (۱ # ندر) نمایم.

د سنگاه هایون

۱۲۷- سنگاه هایون بخودی شباحت به کام کوچک دارد
که ناچار در خاطر اینطور می گذرد که هر دو در اصل یکی
بوده است و بیل علق (شاید همان علت اعتدال بوده است)
در مغرب کام کوچک با آن شرایط و در مشرق سنگاه هایون
با این شرایط ذیل از هم تفکیک گشته اند:

کام هایون



دو فرق مهم بین کام کوچک با کام هایون هست یکی آنکه تنبیل
کام کوچک نرین نمایان هایون می شود و دیگر آنکه در کام کوچک
ما بین دو نوت عرض گرفته دوم افزوده است در صورتیکه
در هایون دوم نیم افزوده است پس همین کام فرو شو فوقرا
در صورتیکه بخا هم کام کوچک نمایم باید کام لای کوچک

نوشته و فا را هم بکار نمایم ولی ملاحظه کنید که اگر در
تنبیل در هر دو یکیت (۱)

۱۲۸- تن شناسی هایون - عینا مثل تن شناسی شور است
و تنبیل و این بهمان طرز یعنی از نوت باربع (منظور باربع
پروده است) یک دوم نیم نرین پائین تر پیدا می کنیم - برای
سهولت شناختن علامات ترکیبی بعد از کاید و از طرفی برای
سهولت نوت نویسی (که دیگر دائم مانند کام کوچک علامت
عرضی نوت گردیدن را در هر یان قطعه ننویسند) علامت عرضی
نوت گردیدن را که در کام کوچک نوت محوس و در هایون سوم
و معرفی میکند پس از علامات ترکیبی بین یک دائره بدین ترتیب

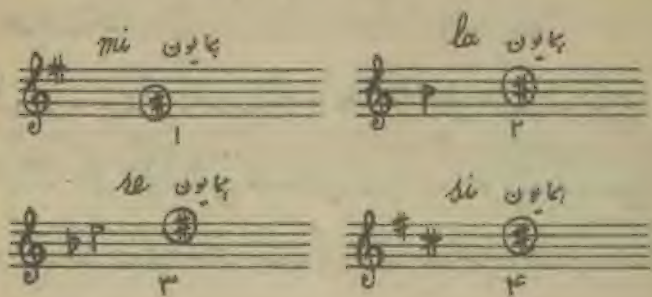
میکند پس این علامت همیشه از نوت باربع
یک دوم نیم افزوده بالا تراست و پس از آنکه

کلیه سلاخ گذاشته شد می آید بنا بر این هم در نوشتن سهل
گشته و هم تفاوت واضحی بین علامات ترکیبی شور و هایون خواهد بود

(۱) برای مقایسه و اندیشه هائی سراج باره منی موسیقی ایران کتاب
مخصوصی برای دوره نوآموزی در دست است.

و اگر این طرز را نخواهیم قابل شویم هم در نوشتن باید مکرر علامت عرضی را نوشت و هم اینکه هر قطعه را باید در جریان موسیقی شناخت که شور است یا هایون در صورتیکه اکثر با این ترتیب شناختن شور و هایون بیاب نظر که در سلاح کلید نماییم مطلب روشن است و دیگر ابهامی و اشکالی که در شناختن تن بزرگ از کوچک هست در بین هایون و شور نخواهد بود و اگر همین قاعده را در تن های کوچک موسیقی بین المانی نیز معمول بدانیم چه قدر رفیع تر است خواهد نمود چنانکه تن می بزرگ و تن دوی کوچک بکنوع سلاح واژند و گذاشته اند آنکه شناختن آنها در نظر اول آنها دوی سلاح کلید غیر ممکن است سی بکارها دائم در جریان قطعه باید نوشت و اگر پس از سلاح کلید گذاشته شود راحت تر است اما در قطعات اسر و پانی اگر نگذاریم حست زیرا اولاً چون این طور معمولست و ثانیاً اینکه ممکن است مدتی هم قطعه در تن بزرگ نباشد آن جریان داشته باشد اما در ایرانی حتماً باید گذاشت زیرا قبل از ما چیزی معمول نبود و در هایون هم دیگر مذکور دوی به تنب بزرگ

معمول نیست . اینک چند نمونه تا چشم مقایسه نماید :



در چهار مثال فوق چون علامت عرضی در دایره است می دانیم که همه در هایون هستند هرگاه عرضی بین دایره را بر داریم در شور همان تن ها خواهیم بود و همان طور که تن شناختن شور را نموده ایم در اینجا هم عمل می شود .

مثال نمره یک هایون می است که با کول (می - لا - می - لا) خوب می شود و با صورت متوسط از همه جور تر است .

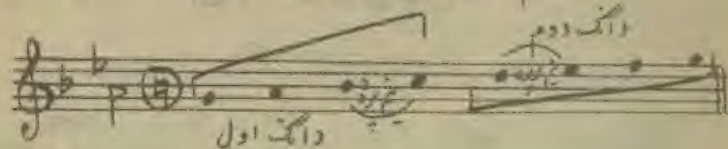
مثال نمره دو هایون لا است که در همان کول خرنکی می توان نوشت ولی در (سر - لا - سر - لا) بهیچ است و برای صوت تنور خوبست .

مثال نمره سه باز با کول فوق خوبست و برای صوت قدری

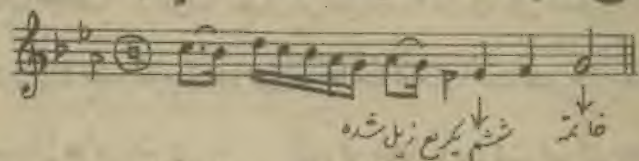
هم خوبست.

مثال نمره چهارم در تار و نه در ویلن صدا داری خوب
ندارند مگر با گولهای مخصوصی و برای صوت باس خوبست
اما در کتاب نظری بهتر است که اغلب مثالها را بشکلی بدھیم
که بتوان با ساز پرده داد (تار - سه تار و غیره) امتحان نمود
و علت اینکه انگارهای شور را برای ویلن دادیم آنست که اولاً
در دستنور ویلن مختصری از دستگاه شور را چاپ نموده و
تا حدی مقایسه برای عوالم آسان گشته بود و ثانیاً ما خدایجاد
سری ها و گون هاست ولی از این بعد حد متوسط صوت و
فشار ساز پرده دارها ما خد می گیریم و امید است که بزودی
کتاب دوم تار نیز از طبع خارج گردد تا هر نوع مقایسه و
استفاده از این جزو آسان گردد. اینک در اینجا همیون را
که در تار نیز معمولست و برای صوت متوسط نیز خوبست
ماخذ گرفته و تمام انگارها را در آن خواهیم داد.
بنابرین گام و سلاخ آن بقرار ذیلست :

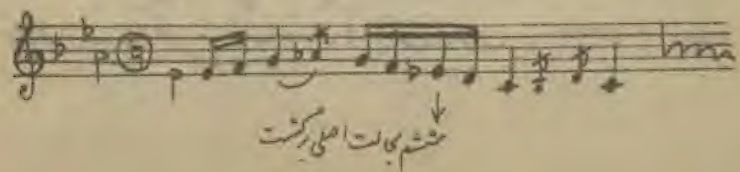
گام هایون *Homayune sol*



۱۲۹ - حرکت درجه ششم - چه در شور و چه در
هایون مراجع بدرجه ششم فاعده ایت که اگر ملدی برای
ختم اثر درجه ششم سر و به تنیک می رود آنوقت درجه ششم
یک ربع نزایز می شود یعنی خود را به زیر تنیک نزایز می نماید



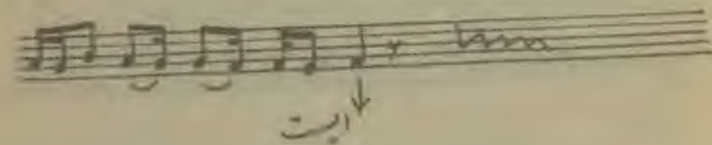
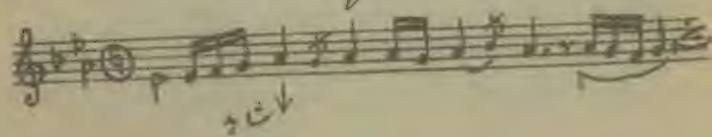
و هر وقت پس از همین حالت نخواهند از تنیک به سمت هم بروند
(به سمت نمایان فرو شو) ششم همان حالت اصلی را بخود میدهد



ایک انگاره های هایون :

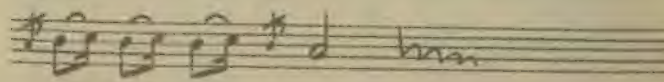
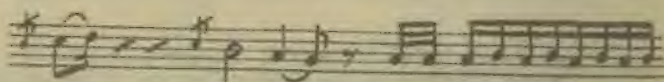
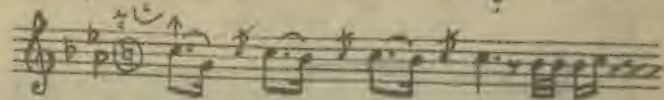
۱۳۰ - انگاره دخول هایون

Homāyun

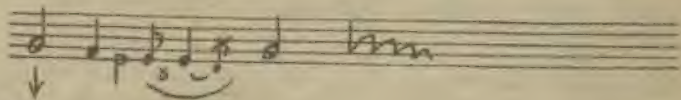


در همین قسمت دخول چندین گوشه نمرده می شود که
همه در سر و بیف کام و همان حالت نوبت شاهد و ابیت
و ابیت را دارند : یکی گوشه با حالت ضربی خود
که در ماهور نیز گذشته است - چهارم مضارب
که به انواع مختلف می تواند در تمام گوشه ها برگردد
نماید - دیگر رنگ شن که با این وزن (۴ ۳ ۲) است

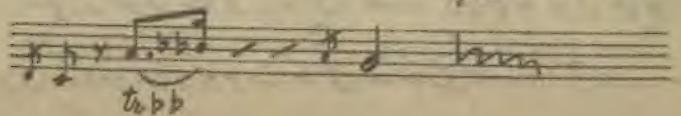
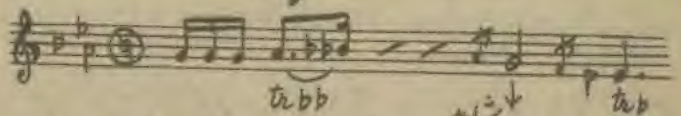
۱۳۱ - چکادک - Çakâvak



۱۳۲ - فنجیاری - Baxiâri



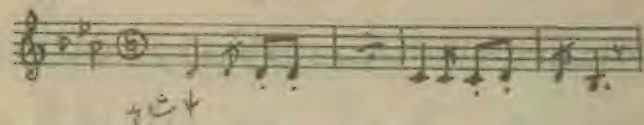
۱۳۳ - مؤالف - Moâlef





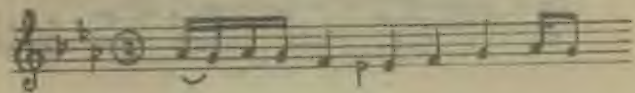
همه (لا کون - دو - در) است.

۱۳۴ - طرنا Tarp

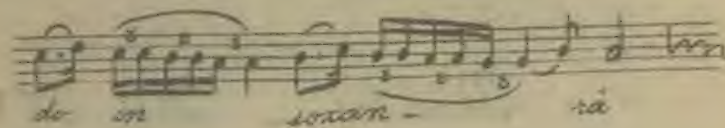
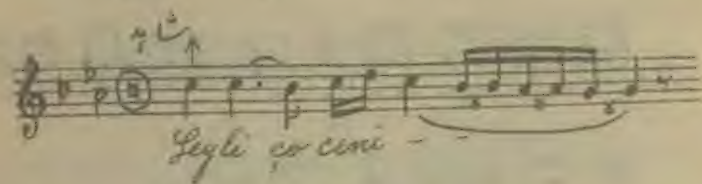


بعد از این گوشه معمولاً در ردیف سه قسم نوازند عرب - صبا
و خارا نرود می شود. البته سه نام فتنی است ولی بد فتنه
در ساختن آنها خیلی بی ذوقی بکار گرفته نریزاج معضی دارند
می توان گفت بین بیداد و طرنا چند قسم تریبی است برای
مضاربهای چپ و راست تار و خواندن آنها هم از هیچ آواز خوان
نشیده ام البته چون حیثیت کداین اسامی از میان بزود در
کتاب سرودیف عالی موسیقی ایران آنچه سلیقه و ساخت خود ما
برای تکمیل این قبیل اسامی بیان خواهد شد ولی در اینجا الزامی

۱۳۴ - فرود به تنیک - Foruz



۱۳۵ - لیلی مجنون Leyli Majnun



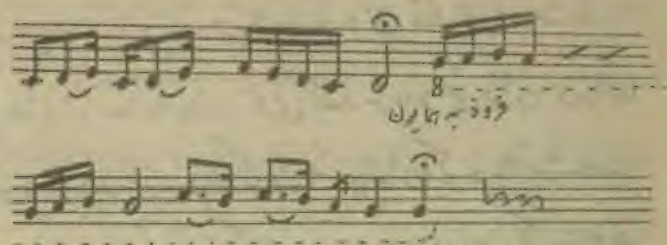
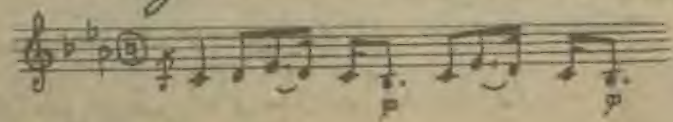
اشعار لیلی و مجنون نظامی را با این آهنگ در تمام طول همایون
می توان کرد و دقت و نوت های شاهانه که پیدایم نماید -
همانها نیست که در کلیته همایون اهمیت دارند و مهمترین

که قد ما داشته اند منحرف نگشته و اگر اصلا حافی در گوشه
نموده ایم روی همان سریشه و اساس است که بزحمت تجربه
و مرور زمان از روی قرائن و سبب استنادان مختلف از قبیل
مرحوم آقا محمد صادق خان - آقا حسینقلی - مایهز اعیان الله
- و رویش - و بعضی دیگر که حیات دارند بدست آورده ایم
و چون همیشه عادت بود در چیز نوشتن طریق اختصار است
از آنها با اصطلاح ساده کتاب برکن هستند احتوا از جسته
بنابر این از نوشتن این قبیل گوشه ها خودداری می شود.

۱۳۷ - بیداد - *Bidâd*

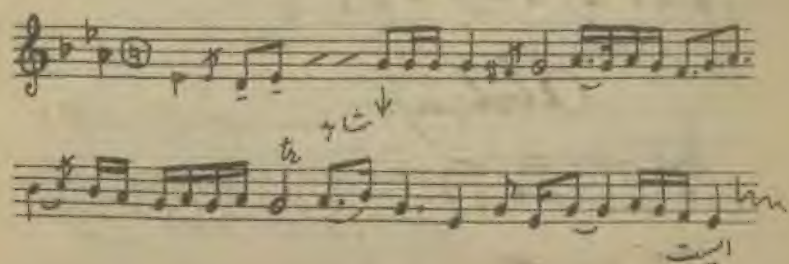


۱۳۸ - فی داود - *Ney dâvud*

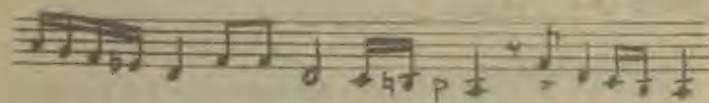
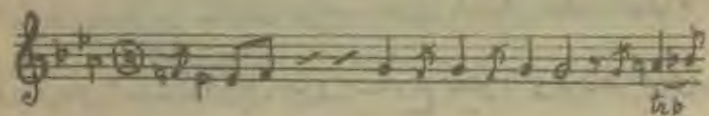


گوشه فی داود نیز مثل بیداد است فقط فرقی که هست بیداد
را همه قسم می توان شروع نمود و آهنگهای مختلف در آن نرد
باشند اینکه فوت شاهد و ایست همان باشد ولی در فی داود
یک سر می است که از این وزن خارج نمیشود و فزونی ها چون
نیز پشت سر آن است پس می توان گفت که بیداد را با فی داود بیداد
خانه داده و سرود های کرد.

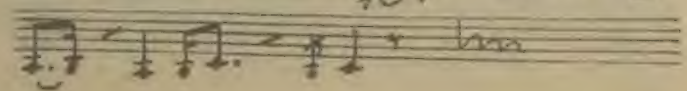
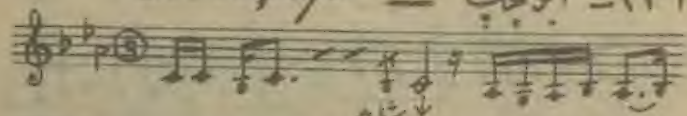
۱۳۹ - گوشه چهارگاه - *Guceye cakârgâh*



در گوشه چهارگاه یک مرتبه مدگودی تندی است که به
 یک تنی هایون نخامنه داده ولی البته زیاد نمی توان در آن
 مکت نمود و باید بوسیله گوشه موالیان که ذیلاً لا خطه
 می شود وارد به هایون گشت و هر دوی این گوشه ها
 مدگودی قشکی است که ضمناً هنر آواز خوان را میسر سازد
 ۱۴۰ - موالیان - *Marâlian*



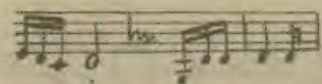
۱۴۱ - ابولچاپ - *Abolçap*



پس از این گوشه سرآوندی است ولی باز از آن نهایت که
 که فکوش مظهر کتاب ماینت و صرف نظری شود. اگر چه
 خود ابولچاپ نیز در همان ردیف است ولی در آن بل حرکت
 است که از نظر قنات در آواز از قرین های لازم است و
 این سر و نوشته شد.

Bâvi

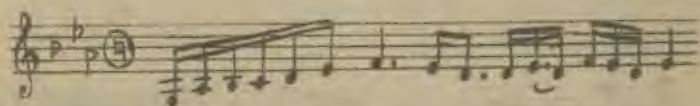
۱۴۲ - باوی -

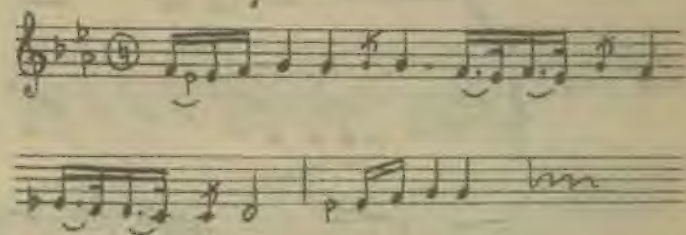


شاپ

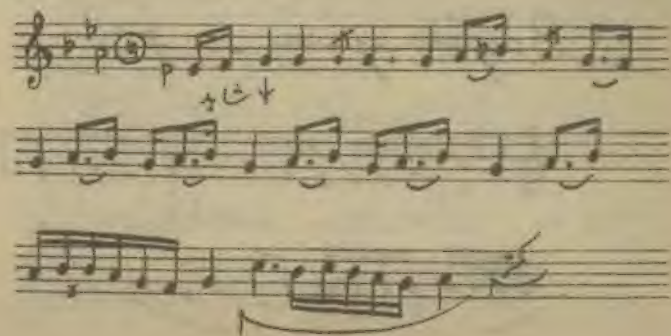
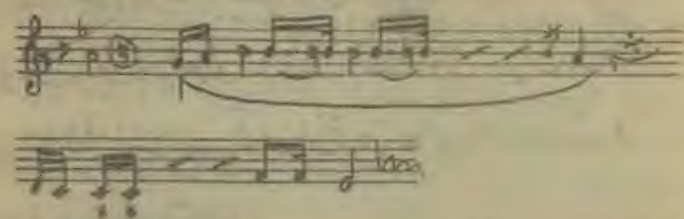
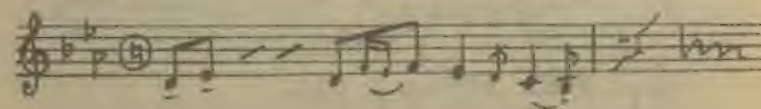
باوی را نیز جزو بیداد باید دانست و بنا بر این خود بیداد
 می تواند نغمه باشد مثل نغمات مستقل شود.

۱۴۳ - سوز و گداز - *Suzogodâz*

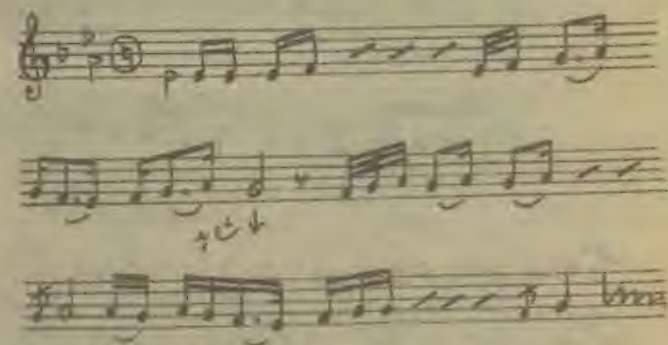


۱۴۷ - عشاق - *Occag*

در عشاق اگر بالا ترا از سل بخا هم برویم لا بل شده سی
 نیز بل میشود وایت آن باغین آمد سروی (se) خواهد
 بود. در واقع مقدمه ایت برای مدگودی به شورا
 بد سبله غزال که ذیلا می آید :

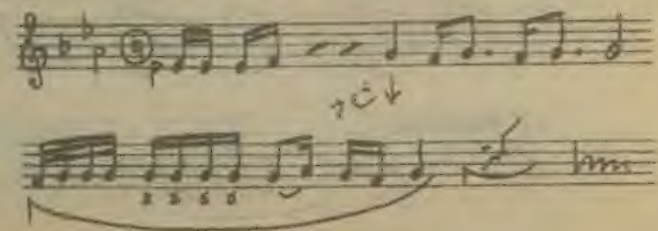
۱۴۸ - غزال - *Ozzal*۱۴۴ - موره - *Mureh*۱۴۵ - نفیر - *Nafir*۱۴۶ - جامه دمان - *Jamedarân*

۱۴۹ - نرابل - Zabol

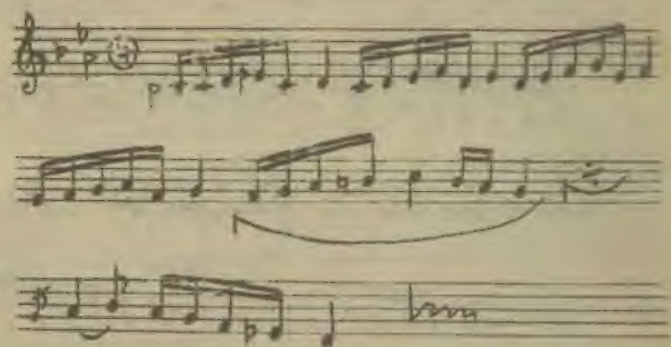


درین جا تحت لما قدیس را ندی می توان نواخت ولی چون در سنگ
دیگر خواهد آمد صرف نظر می شود. بیان عجم که در خطه
می شود باز شخصیتی ندارد و در ردیف زابلت:

۱۵۰ - بیان عجم - Bayate ajam

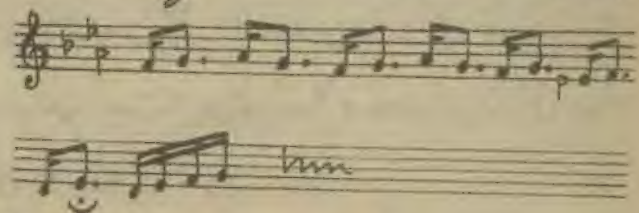


۱۵۱ - بحر نور - Bahre nur

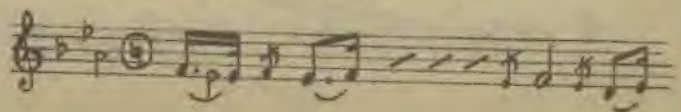


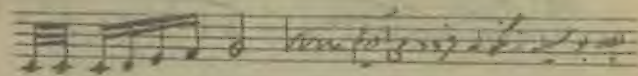
باز پس از این گوشه بوسیله شهناز وارد شور شده و
بعد وارد گوشه دناسری می گردیم:

۱۵۲ - شهناز - Cahnâz

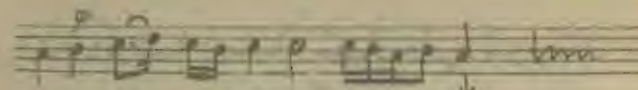


۱۵۳ - دناسری - Denâseri



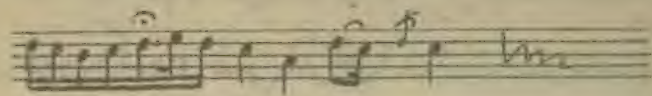


۱۵۴ - نغمه شوشنوی - Cuctari

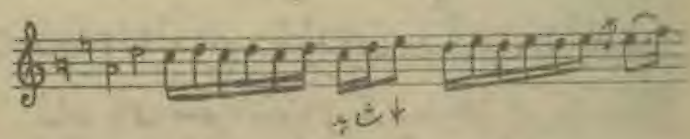


شوشنوی عیناً مثل ابو عطا است منتها با سی بکار و اغلب
از تاثیر غم بر روی سی بکار ناله خفیفی داده می شود. و
شوشنوی نغمه ایست نریز اگر گوشه منصوره و زرا بل چهار
گاه در آن نواخته می شود.

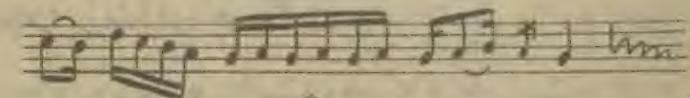
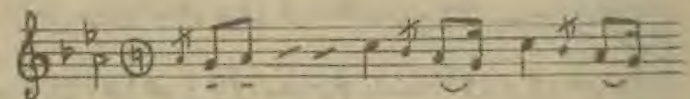
۱۵۵ - منصوره - Mansuri



۱۵۶ - زرا بل منصوره - Zâbole Mansuri



۱۵۷ - فرود از منصوره بهما یون - Foruz



اگر درست دقت شود در تمام گوشه های هما یون که
اغلب موسیقی دان ها بگرام کوچک تعبیر می نمایند يك گوشه
که بزرگ سنی (ماهور دو) خود مد کردی نماید وجود

نداشت و معلوم می شود برای موسیقی دان های قدیم
این طرز مدگودی طبیعی نظری آید است در صورتی که
امروزه مهمترین مدگودی های موسیقی بین المللی را تشکیل
میدهد و البته ما هم باید در هاپون گوشه های برای
این موضوع ایجاد کنیم و شاید این مدگودی را نام فوری
خارا بنامیم برای معنی استحکامی که میدهد و مناسب است
برای گام بنرل سخت محکم و بناس است.

۱۵۸ - کوک ها و تنهائی که برای هاپون در ویلن معمول
و یامی توان اجرا خود از قرار ذیل است. البته باستانی
کوک اصلی ویلن که هاپون می - لا - سر - سل و سایر تنهارا
نیز می توان اجرا خود ولی بند سرخ باشکالائی بر می خوریم که
از عهد سرامگران نیز بر حمت بر می آید پس لازم است
کوک های دیگری نیز دانست و حتی گاهی ممکن است ویلن را
نیم پرده یا لب پرده با دیپازن اختلاف داد که سرفه خیلی
مشکلات را می نماید مثلاً فرض کنید نخواهیم هاپون را بل نیم
البته با کوک دیپازن خیلی مشکل می گردد ولی اگر نیم پرده

کوک ساز را باین بیم آنوقت در هاپون لای طبیعی می بینیم
که همان هاپون را بل خواهد بود.

۱ - کوک در برای هاپون لا که
خیلی اجرای آن آسانتر گردد و

و ضمناً برای صوت نور مناسب است نه برای هاپون - سر -
صوت بم هم خوب است.

۲ - کوک در برای هاپون
می صوت متوسط یا با هاپون می است:

۳ - کوک در برای هاپون
سل و بجهت صوت تنور یا با هاپون
سنگ خوب است:

۱۵۹ - به بینیم کوکهای که برای هاپون در تار معمول
یامی تواند معمول باشد کدامند؟ البته در کوک ساده ما هدر
(دومی تار) هاپون های - سل - دو - سر - فا - می -
لا - در نهایت راحتی در تار اجرای شود و اگر چند پرده
دیگر بفرایند در تن های دیگر نیز می توان با کلیت مدگودیها

نحوه اجرای خود . من برای امتحان سروی یک سه تار
 کلیه ۲۲ پرده را در فاصله یک هنگام بسته ام و بتدریج
 چون پرده های - دومی سل انهر و ده قرمز بسته شد چشم
 محاذت نموده و بنا بر این ممکن است از هر ربع پرده هر آوازی
 را شروع نمود پس ۲۲ هایون هم می توان در یک هنگام شروع
 نمود که هر کدام غیر از دیگری باشد اما روی تار یک فله
 در ماهر سه معمولت چون هنوز در هنگام اول آن (نظر
 باینکه عادت نبوده و بتدریج باید اضافه شود) شش پرده را
 نبسته و کسراست (۱) بعضی مدگودی ها اصلا مقصود نیست
 یعنی وقتی فلان پرده نیست (مثلا سل سها) البته از عهد
 اجرای فلان گوشه که آن نوت و رانجا جری ملای است برنج
 آمد . پس گذشته از صداداری ساز باید کول برای هاینجا
 (۱) هر تار اندر دست بازسیم اول که شروع نموده بهت سریل برویم
 دوسری - سوسری - می سری - سل سها - لاسری - سوسری - کسراست یعنی بواسطه
 اشکال و نبودن عادت هنوز نبندیم و جای آنها با چشم هم معلوم است که کسرا
 و این تازه پس از آنست که مادوانده پرده بکشد تار افرویده ام و معمولت است !!

که با مدگودی هایش می توان اجرا نمود تعیین نمایم :

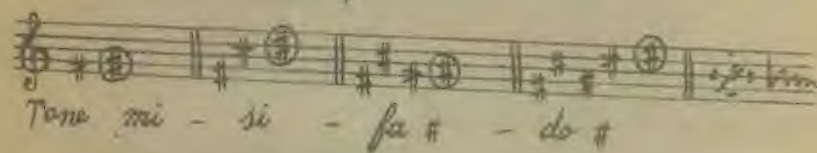
۱- این کول را بعنوان کول شوی
 لا می نامند و هایون - لا - سر -

می در آن خوب می شود ولی از همه بهت صداداری اولیت
 ۲- درین کول هایون دو
 برای موت بم و هایون فابرا

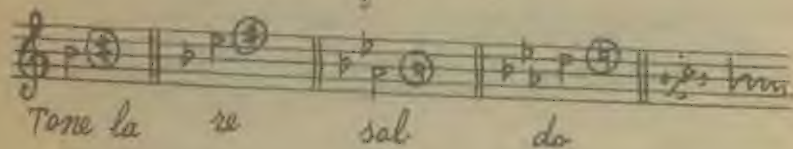
صوت متوسط خوبست ولی در دومی بعضی پن دهائی که کسراست
 از همان پرده ها که بی کاره می شود می توان سریع پرده بالا یا پایین
 کشید و هر وقت مدگودی سروی آن پرده تمام شد و احتیاج
 رفع گردید در یک سکوت بموقع غیر آنرا بجای اول قرار میدیم
 ۳- همان می و لا نیز درین
 کول خوب می شود :

۴- در صورتی که هایون را نخواهیم سروی دوی
 پنجه های فروش و بوشو مدگودی نمایم بق تلب
 ذیل سلاح کلید را باید گذاشت :

تن های هایون به پنج بر شو



تن های هایون به پنج بر شو

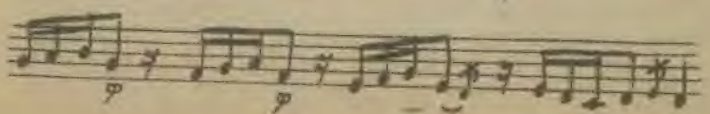
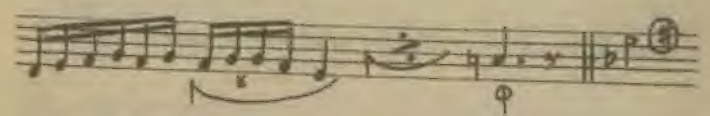
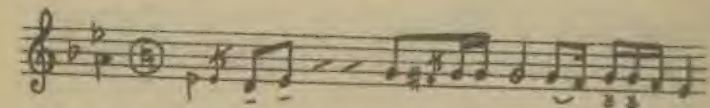


با خبری دقتی می توان یافت که چه در بر شو ها و چه در فرو
انرژی که بن دیگری نخواهیم برویم باید چهار نوت را تغییر داد
و این خود مدگر دی خیلی مشکلی است زیرا مثلاً در سرفانت از
تن لا به سر نوت های ذیل تغییر می نمایند :

- ۱- سی م تغییر نموده در تن بعد سی ط می شود.
- ۲- دو دین از بن سرقه دو بکار می شود.
- ۳- می کوئن اضافه به سلاح شده است.
- ۴- فادین بعنوان عرضی وارد سلاح گشته است.

پس یکی از دلایلی که در این قبیل آواز های ایران مدگر دی
بسیار موسیقی بین المللی خیلی بندرت می شود برای همین
نوع اشکالات است اینست که مدگر دی ها منحصر بگوشه
های مختلف گردیده ولی آن هم خود با اندازه متنوع است که
کافی است اما با وجود این دو انگاره ذیل را می توان برای
مدگر دی به هایون های بر شو و فرو شو بکار برده و
یقیناً نتیجه مطلوب خواهد داد و این دو انگاره را یکی از
چهار گاه ماده ۱۳۹ برای بر شو ها و یکی از گوشه منصوب
ماده ۱۵۵ برای فرو شو ها اقتباس نموده ایم :

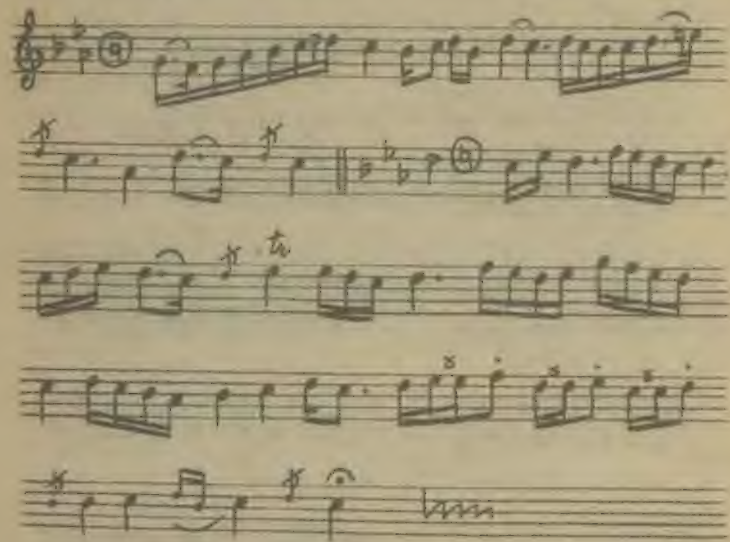
۱- ۱- انگاره مدگر دی از هایون سل به پنج بر شو (پنج بر شو)





حال کامله وارد هاین سر شده ایم یعنی تمام گوشه ها
هاین را باید یک پنجم درست بالا تونزد تا جزو هاین
محبوب گردند.

۱۶۲ - انگار مذکور از هاین سل به پنجم فرود شود با پنجم



۱۶۳ - ترتیب فوت های شاهد در هاین سل با نظر
دقیقی در مثالهای هاین اگر وضع فوت های شاهد را
بهمان طریقه که برای ماهور تشریح نمودیم درین جایز خواهیم
توصیف کنیم از این قرار است :

سل - در گوشه های نخبیاری - مؤلف - گوشه چهارگاه
- غزال - زابل فوت شاهد است.

لا ۴ - در گوشه های دخول و آنچه متعلق با هند هاین
یعنی شخصیت خودش است فوت شاهد است.

سی - در هیچ گوشه نیست ولی اگر آنرا فوت شاهد قرار دهیم
نرا بل چهارگاه نام خواهد بود و خیلی خوب هم تناسب دارد
ولی معمول نبوده است.

دو - در گوشه های چکاول - شوشتری - الوچاپا -
فوت شاهد است.

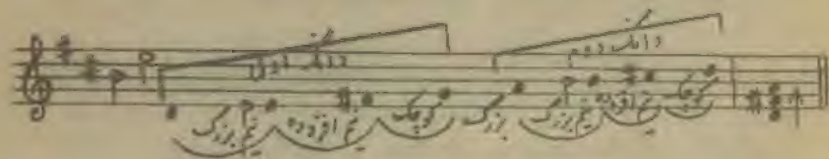
سر - در گوشه های بیداد - فی داود - نوروزها - طریقت
شاهد است. می بل و فا در هیچ جا فوت شاهد نگشته است
این دو فوت را نیز از نظر کام کوچل بین المللی اگر بگویم که در

سوم و چهارم می خواهند بود اشکالی ندارد و می توان
گوشه های خلق نمود.

دستگاه چهارگاه

۱- در گام چهارگاه همیشه دو علامت نیم پرده
بر شود دو علامت ربعی فروش و با هم وارد شدن آنها
چنانکه ذیلاً ملاحظه می شود :

گام چهارگاه (بر ص) در حرکت



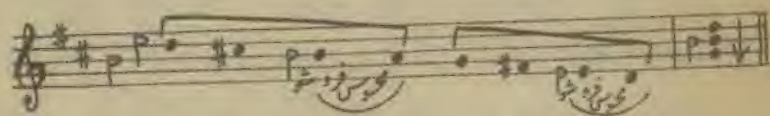
۱- در گام چهارگاه مثل گام بزرگ دو دانک مساوی است
۲- دوسر مدگروی ها به پنجم بر شود و پنجم فروش مثل گام
بزرگ منظم و خوش آهنگ و لایم جلومین و د یعنی مثل هان

سخت نیست زیرا در اینجا در هر مدگروی چهار علامت ربعی
تغییر می یافت و درین جا دو عدد بیشتر تغییر می کند.

۳- در آخر هر دانک نیم پرده است یعنی در واقع برای هر
دانک در حرکت بر شویک نوبت محسوس وجود دارد که منطق
دو علامت نیم پرده بر شود بیان می کند.

۴- اگر گام فروش و شصت کنیم در آخر هر دانک نیم پرده محسوس
فروش (منتهای اتصال لایم دوم نیم بزرگ) موجود است که
منطق دو علامت ربعی فروش و شصت بیان می کند :

گام چهارگاه (بر ص) در حرکت فروش

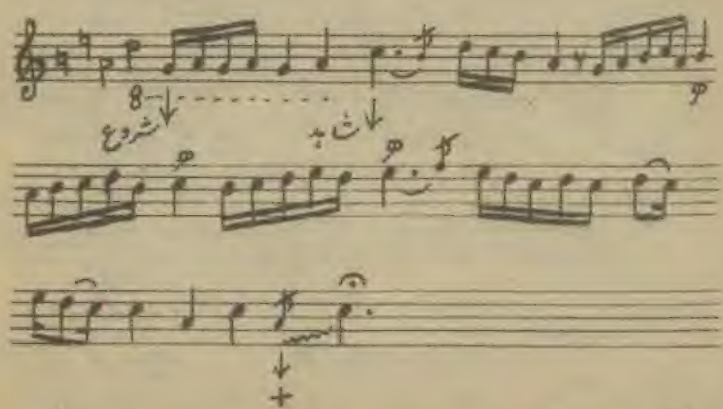


۵- اگر در بر شود تنیل اگر و بزرگست و اگر و فروش و شصت
تنیل نه بزرگ و نه کوچکست بلکه می توان از آن اگر و سه صدائی
معتدل خواند زیرا دو سوم نیم بزرگ و روی هم آمده است
و صدائی گامی معتدلست. برای اینکه بهتر فهمیده شود

می توان امتحان گوشه نمود باین شکل که الکر در *د* برنگ
 خود یعنی سی آن را بکار خود و سر وی پیانوی کوکی بنوازید
 خواهید دید در صدا داری آن چیزی از جمله و نورش
 یا نهید و غتاب و یا بالا خیره حرکت تنیدی را احساس می نماید
 و بالعکس آنرا کوچل نماید یعنی سی را بل نماید خواهید دید
 صدا داری آن چیزی از ضعف و فرو ماندگی و بالا خیره
 نشتگی و یاس و غم را می رساند اما الکر در اگر باسی کون
 بتوانید اجرا نماید خواهید دید صدا داری آن فراغت
 و صحت مزاج و اعتدال کامل را معرفی می نماید یعنی حق می کند
 که از هیچ طریقی چیزی کم و زیاد نیست این تجربه برای من
 و عده از شاگردان من در هر وی تار و همین طور اجنبی آ
 در هر وی ادکی که بواسطه مکانیم مخصوص بنابه میل نوازنده
 دندک های سیاه را در بی تن می نماید کاملاً موفقیت حاصل گشت
 و برای اهل فن از همین نکته کوچل افق جدیدی در آرمی
 سریع پرده باز شده و ترجمه با احساساتی که سابقاً میسر نبود
 آسان و مسلم می نماید.

۶- پس چهارگاه را می توان گامی فرض نمود که در آن واحد
 هم بر شو و هم فرو شو باشد دلائل آن بنین اند و مثال گذشت
 و آنچه در ماده پنج ذکر شد تا حدی روشن است. اینک
 بطور نمونه گام چهارگاه *سکه* را که در تار معمولت و از
 طرفی با گام دومی نیز بر اکتی می توان مقایسه نمود ماخذ
 گرفته انگارهای چهارگاه را در بین گام میبدیم *سکه*
 چهارگاه را بنین حسب الموعول بعد از شناختن چهارگاه می اندازیم
 که در اندیشه و تفکر و فهم آن دقیقتر خواهید بود.

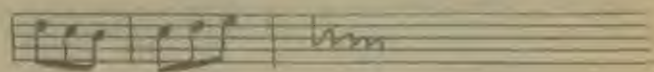
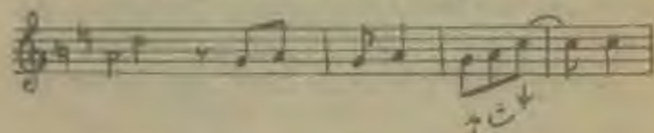
۱۶۵- انگاره چهارگاه - *Chahārgāh*



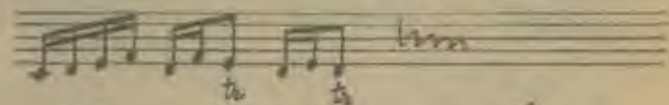
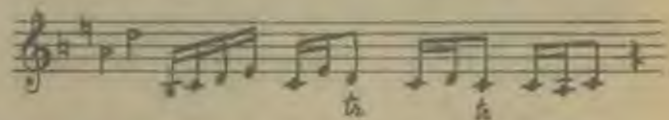
نونی که بعلاوه گرفته سوم نیم نیز بر فرو شو تنیال است که

در چهارگاه. اغلب بعضی محوس از روی این نوت فروز
به تنیک می آید و این نمونه یک قطار درستی است که می
بوی سرزم آذمائی و خلجی ازان استفاده می شود.

۱۶۶ - کرشمه *Kerecmek*



۱۶۷ - پیش نیکوله *Pic gangulek*

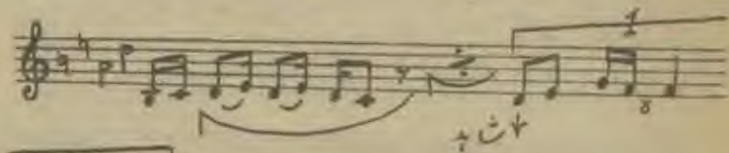


۱۶۸ - نرنکوله *Zangulek*

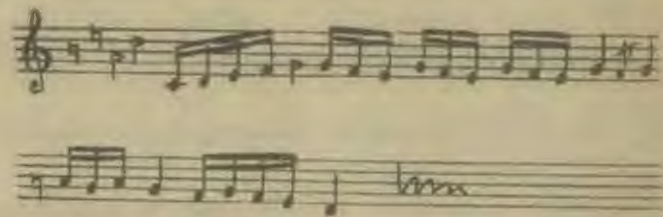


در سه گوشه فوق که در واقع همه جزو در آمد با اصل مایه
چهارگاه است نوت تنیک شاهد است و چندین گوشه
دیگر نیز در همین زمینه هاست که بی اهمیت است و از این پس
باز درجه بدرجه هر نوتی را نوت شاهد نموده و چند نوت
اطراف او دور محور خود ناپیش میدهند و از این طریقی
آهنگ های مخصوص و گوشه های با اصوات متفاوت بدست
می آید :

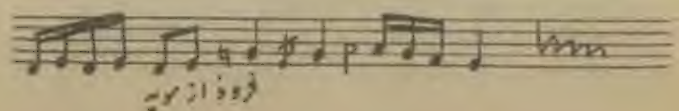
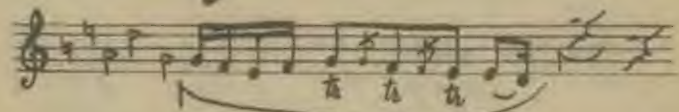
۱۶۹ - بدر *Badr*



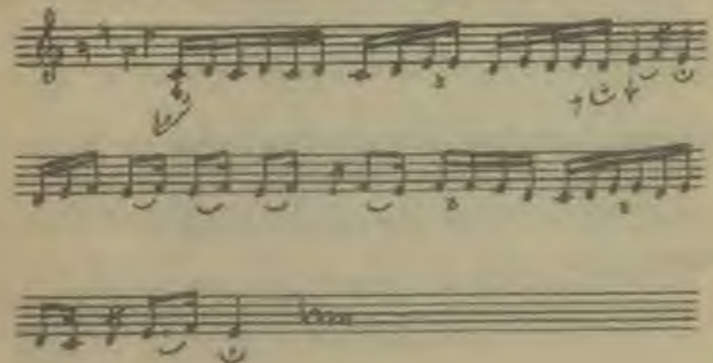
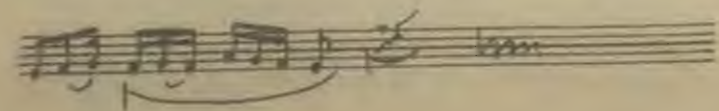
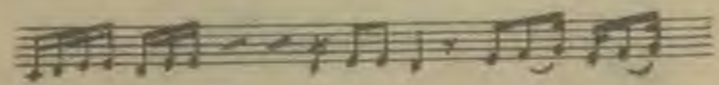
این گوشه در ردیف معمول نبوده و از اضافات خود من
می باشد.

۱۷۲ - مویه کبیر - *Muzye kabir*

در مویه صغیر درجه چهارم شاهد بود و درجه پنجم
متغیر گشته بد سبب کوچکی می شود ولی در مویه کبیر
سوی سل کوئن ایستاده یعنی آن را شاهد می نمایم و درجه
ششم را هم بکار می گیریم و این درست مد کو دی بجهانم
(پنجم فرو شو) که فانیل می شود
و سلاح کلید این طور می شود:

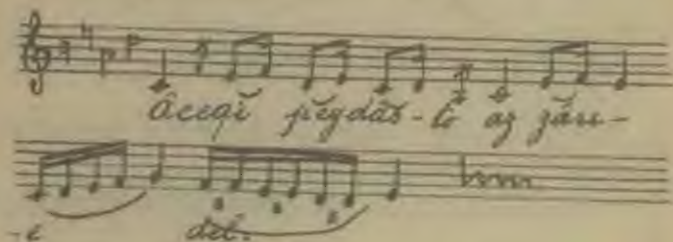
۱۷۳ - بسنه نگار - *Bastene gar*

فروغ از مویه

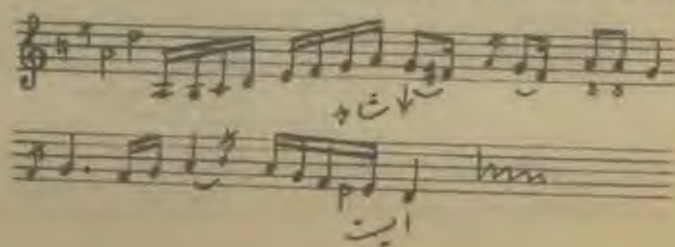
۱۷۰ - زابل - *Zabol*۱۷۱ - مویه صغیر - *Muzye sagir*

تم ضعیفی اول این مثال را بسته نگذارید و هر گوشه را
می توان باین وسیله فروزاورد ولی از گوشه های خشک
و باداری است مخصوصاً اگر بطریق معمول درجه بدرجه کم و
نریا دمایند خیلی یکنواخت و ساده خواهد بود در هر حال برای
فروزا از مویه به چهارگاه اصل آنست که سل یکا در نشان
داده و لاکن را بعد آورد و فروز بیایند چنانکه در آخر
مثال نشان داده ایم

۱۷۴ - زابل گبری - *Zâble gabri*



۱۷۵ - حصار - *Hesâr*

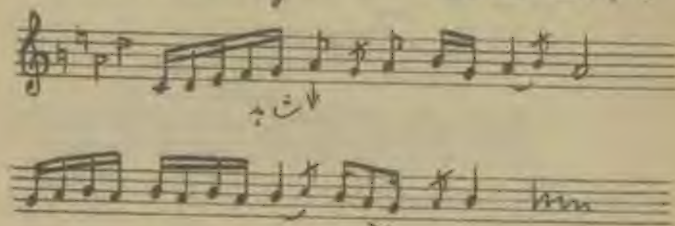


در حصار مدگر دی به بیج بر شوست چنانکه
اکنون در چهارگاه سل با این سلاح هستیم:

۱۷۶ - فروز حصار - *Frouze hesâr*

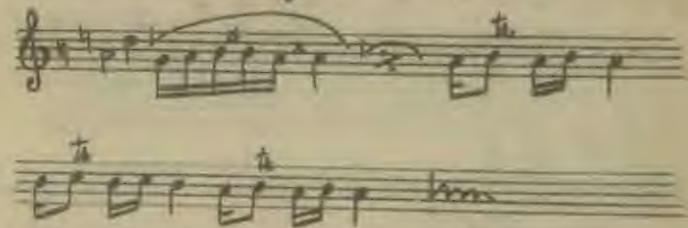


۱۷۷ - مخالف - *Moxâlef*

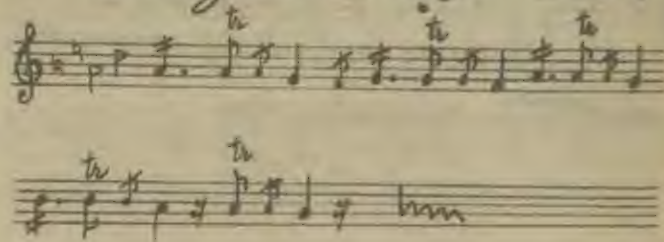


ما این جا تمام نوت ها نبوت شاهد شده اند فقط محوس بر شو
(سی) است که چنان که سابقاً این اشاده شد می تواند شاهد
بشود مگر اینکه بعنوان زابل در حصار چهارگاه بنزیم و این
دیگر جزو مدگر دی های ضعیفی حصار است که در هر دو نسخه

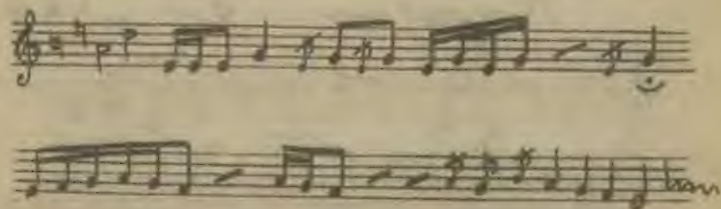
۱۸۱ - ساربانگ - Sârbâng



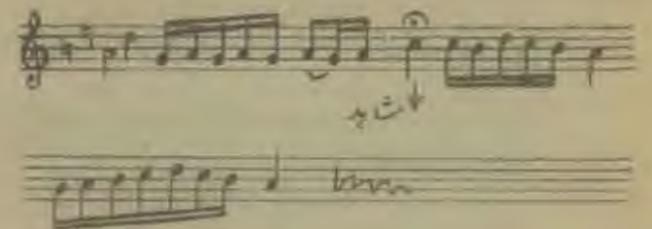
۱۸۲ - حزین - Hazin



۱۸۳ - خزان - Hozzân

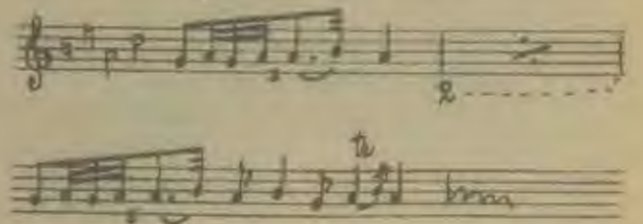


۱۷۸ - مغلوب - Maglub

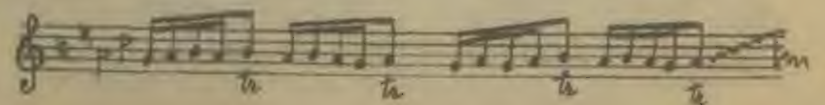


مغلوب در طاف همان در آمد چهارگاه اسناکه در هنگام
بالا بینی بعنوان اوج چهارگاه می آید.

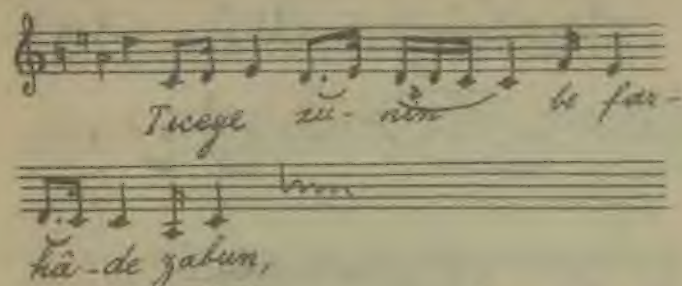
۱۷۹ - نغمه - Nagme



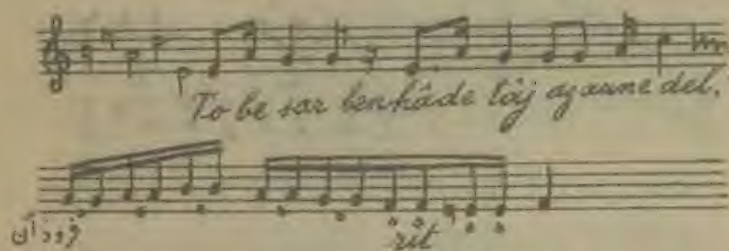
۱۸۰ - پر پرستول - Pare prastuk



۱۸۴ - خدی - Nodi

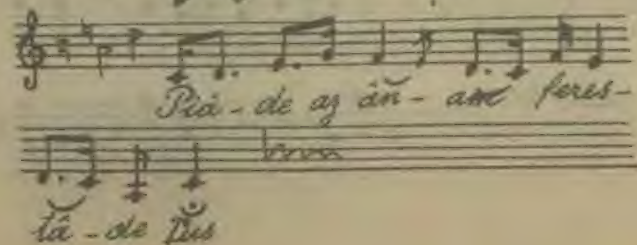


۱۸۵ - پهلوی - Paklari

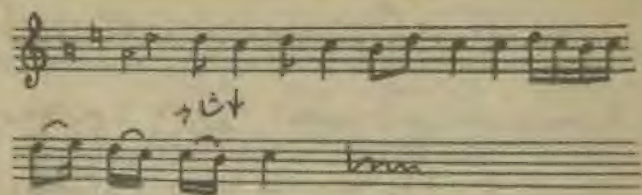


در خدی و پهلوی هر دو اشعاری بزرگ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) خوانده می شود متناقصیت پهلوی در مغلوب است.

۱۸۶ - رجز - Rajaz



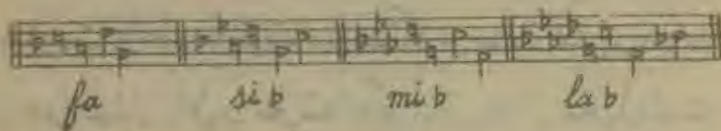
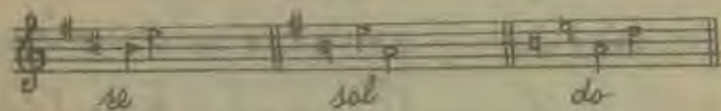
۱۸۷ - منصوری - Mansuri



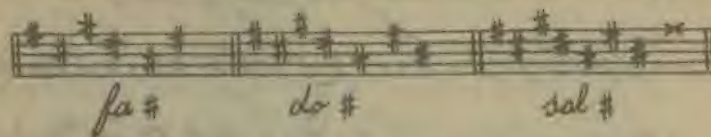
منصوری نیز همان اوج چهارگاه است که نیک شاهد است و در نوب طریفی چون نیم پرده و دوم نیم بریل است و بیشتر هم دوی آنها کار شد و بر نیک آیت می شود مثل حالت کریمه و ناله را دارد خصوصاً که همیشه وقتی میخواهند اوج صداست و اغلب با صوت سراسیمه که بر حالت غشی می افتد و در همین جا باز ذایل را میزنند دیگر از آن بالاتر معمول نیست زیرا چه برای سازها و چه برای آواز اشکال داشته صرف نظر گشته است.

۱۸۸ - تن شناسی چهارگاه - چنانکه سابقاً اشار شد در کام چهارگاه دو علامت ربع پرده که دلیل بر کام فروشو و دو علامت نیم پرده که دلیل بر کام برشواست موجود و در صورتیکه کام چهارگاه سه سیم که در اول دستگاه

۱۶۴ بر شود و فرد شو آن را خونه داده ایم اگر ماخذ -
 مدگودی های بر شود و فرد شو بگویم آنچه دور مدگودی
 را در چهارم (پنجم فرزند) تعقیب نمایم بالطبع در سلسله بل ها
 و گون ها میر خود و آنچه دور مدگودی را در پنجم بر شود
 تعقیب نمایم در سلسله دین ها و سری ها سر خود ایم :
 مدگودی در سلسله چهارم (پنجم فرزند)



مدگودی در سلسله پنجم ها



قواعد و نکات ذیل مربوط به ماده ۱۸۱ تن شناسی چهارگاه است

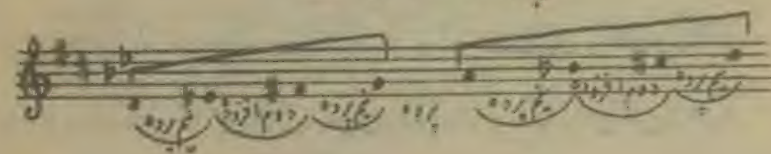
۱- نامدنی که در سلاح کلید علامت گون یافت می شود آخرین
 گون دوتیل است . یعنی در واقع محوس فرد شو است زیرا
 اذن نوت بل دوم نیم بنهال که با این تری و نیم تیل یافت می شود
 ۲- همین قدر که گون از سلاح خارج شد دیگر آخرین دین
 محوس است و نیم بر ده بالا تر اذن تیل یافت می شود
 ۳- دقت شود که علامت بکارهایی که در بین بل ها و گون
 هاست عیناً صورت دین را دارند یعنی بر شو هستند و هیط
 سری هایی که بین دین ها می آیند فرد شو هستند و مخصوصاً از
 گذاردن بکارهایی توان صرف نظر کرد و حتماً برای خود
 تلسل و دور مدگودی باید گذاشته شود .

۴- تن های آخری مدگودیها (سل دین و لا بل) هم از
 است یعنی هر دو یک تن است که در یک جا فا دو لا دین و دیگری
 سی بلکه گون گرفته است . پر واضح است که آنها را این
 اگر بدو بیاندازیم باز بهمان طریقه دین ها و گون ها جلو
 خواهند رفت .

۱۸۹ - چهارگاه فرنگی - اصطلاحی است که در بین گون

برای چهار گاهی که در پیانو (کوکله اروپائی) نروده می شود
وضع گشته در این چهار گاه چهار نیم برده و دو دو م فرود
و یک برده موجود است که ذیلاً ملا حظہ می شود و این گام را
در موسیقی های مدرن مخصوصاً قطعات پیانو که نوا مین
مشهر است (Liszt) ساخته بسیار دیده می شود
این گام آن :

چهار گاه فرنگی



۱۹۰ - کوکلهای چندی در نادر

۱- در کوکله چهار گاه *se* احتیاج به تذکار نیست قبلاً
شرح داده شده است.

۲- در *se* چهار گاه *se* بجا
صوت متوسط خوبت و صدای
خوبی هم دارد.

۳- در فافا *se* برای صوت خیلی
نریل و لی باید برده سی بکار دوم
را یک ربع بالا تر برد که در سییمهای نرود شل کون و در سفید
دو کون پیدا شود.

۴- در *se* برای صوت خیلی
باس خوبت همین طور در کوکله
راست پنجه گاه هم خوب می شود:

۱۹۱ - کوکلهای چندی برای ویلن : گذشته از
کوکله اروپائی که باید تن های چهار گاه - دو - سل - ری - لا -
فا - خوبی از عهده بر آید :

۱- چهار گاه *se* برای صوت
متوسط خوبت :

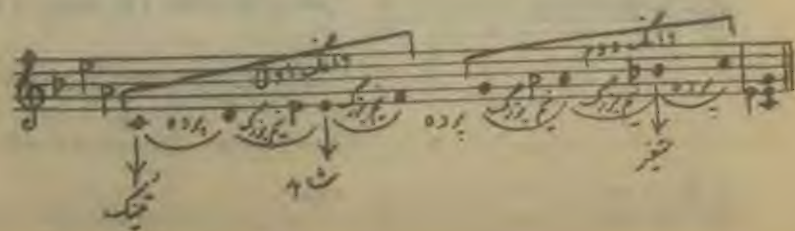
۲- چهار گاه *se* برای صوت
خیلی نریل تنور بزرگ یا کوکله
Koloratur خوب است

۳- چهار گاه *se* بخوبی فوق است :

البته هم در تار و هم در ولین کوکهای دیگری نیز می توان
توسیع داد ولی باید ملاحظه فوت خوانی را خود (مخصوصاً در ولین)
که مشکل نشود بعضی بالاخره راهی داشته باشد که بتوان هر
سیمی را سیم دیگر فرض نمود.

دستگاه سه گاه

۱۹۲ - معمولاً آنچه در دستگاه چهارگاه سرده می شود
تقریباً با همان اسامی و روش ملودی در سه گاه نیز سرده می شود
و چون گام در اینجا فرق نموده اینست که تفاوت بسیار می نماید
گام سه گاه - *Segah*



نکات ذیل را دقت نماید :

۱- دو علامت ربع پرده در گام هست چنانکه در افتاد اشاره
نمودیم و بالاخره این دو آواز باید در یک جاذبه بندی شود
فرق کلی این دو در فوت شاهد و فوت متغیر است والا گام
در آنها یکی است.

۲- فوت شاهد در سه گاه بمزله تنبل است و تنبل حقیقی سه گاه
فقط در آرمینی و اصول علمی اهیتی دارد والا در ملودی هیچ
شخصیتی ندارد و هرگاه به تنبل شخصیتی بدسیم از حالت اصلی
سه گاه خارج گشتنیم.

۳- گام سه گاه در صورتیکه دو دایره متصل (صفا ۴۴) جز
سوم نظری بگیریم هر دو دایره شبیه است یعنی هر دایره عباد
از یک پرده و دو پرده نیم نبرگست. و اگر دایره منفصل
بگیریم دایره دوم معکوس دایره اول است زیرا دو نیم نبرک و یک
پرده است.

۴- برای پیدا کردن مایه سه گاه انهر وی سلاخ اول باید شاهد
سه گاه را پیدا نمود آنگاه همیشه یک سوم نیم نبرک پایین تر از آن

تنبات است شاهد هم (در صورتی که مدگودی در سلسله دوازده
نیم پرده کو مائیک سپین نماید) همیشه در گون ها سریع پرده قبل از
آخر و در سرهای سریع پرده آخر است - نوبت متغییر سه گاه هفتم
آنت که یک ربع بالا می رود و این تغییر فقط برای گوشه مخالف
پس در مخالف سه گاه سه علامت سریع پرده وجود دارد و نوبت
شاهد مخالف تنبات اصلی سه گاه است

سلاح سلسله گون ها در سه گاه



سلاح سلسله سری ها در سه گاه



وقت شود که نا در سلسله گون وجود دارد همیشه سریع پرده قبل
از آخر شاهد سه گاه است و میگردی که گون محوی شود آخرین
سریع پرده شاهد می شود.

۱۹۳ - سابقاً اشاره شده است که اگر نخواهیم یک نوع تنبات
برای مدگودی ها بیاوریم که در عوض اینکه در دوازده نیم پرده
پرده کو مائیک سپین نمایم در بیست و چهار سریع پرده سپین کرده بایم
باید همان طور که در دوازده نیم پرده کو مائیک فاصله پنجم
(بر شو یا فرو شو) را مآخذ گرفته ایم در اینجا هم برای دوازده
در ۲۴ ربع پرده باید فاصله سوم نیم بر شو یا فرو شو را
اختیار نماییم که درست نصف پنجم است پس باید از سه گاه
مدگودی به سه گاه *mi* و از آن به *sol* و از آن
به *re* و آن قدر دوده را تسلسل بدیم تا دو مرتبه برسیم
سری سه گاه *re* یا *mi* که هم آمدنی دو هستند
و کتول و آخر سلسله مرتبه است.

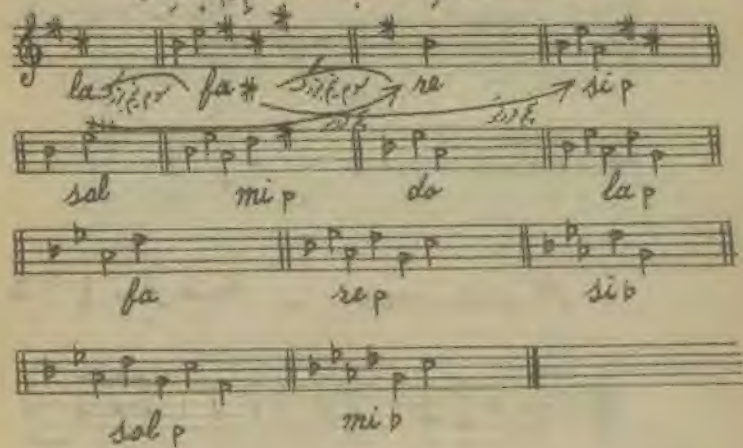
اکنون برای اینکه در مواقع احتیاج رفع اشکال برای ترتیب سلسله
این مدگودی ها نموده باشیم لای دیاژن را مآخذ گرفته

سپرده تن بر تن و سپرده تن بر تن و شو انهر دی مد کردی
به سوم نیم نرلی نمونه داد که ۲۴ ربع پرده را نموده باشیم
چون تن هائی اولی و آخری از هر پرده تکرار شده است
از جمع کل کسر نمایم همان ۲۴ تن خواهد شد که تن هائی بکن
و اصلی است :

مد کردی سه گاه بقاعده سوم نیم
نرلی بر شو



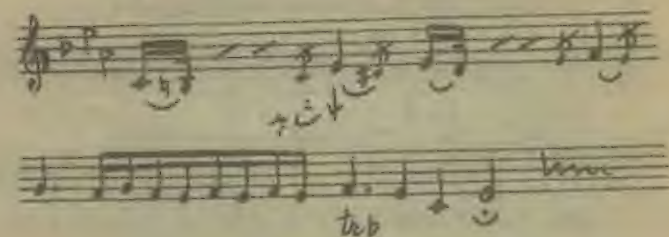
مد کردی سه گاه بقاعده سوم نیم نرلی بر شو



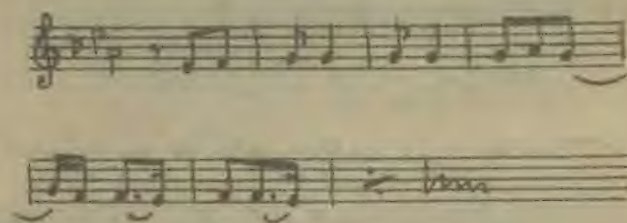
در قسمت بر شوها علامت بعلاوه در (# نرلی) نشان
که علامت مادین سری که با سه خط عمودی نموده شده جایش
در اولت ولی مخصوصاً آنجا گذاشته ایم تا نشان بد هیم که
سلسله سری ها که با خرد رسید آن وقت سلسله دین سری
شروع می شود همین طور در قسمت بمل ها اگر دو سر تو بنویم
علامات بمل کون (b) شروع خواهد شد.
قواعد دقیق دیگری از دو مثال فوق می توان استخراج نمود که در
نظری علمی موسیقی ایران شرح داده خواهد شد.

۱۴۲

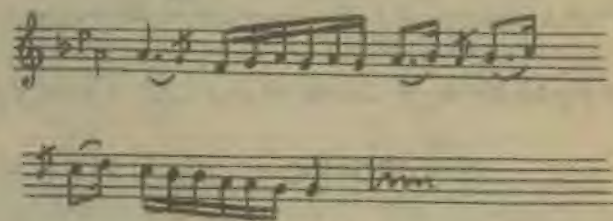
۱۹۴ - انگاره سه گاه *Segah*



۱۹۵ - کرشه *Kerecme*



۱۹۶ - موبه *Muge*

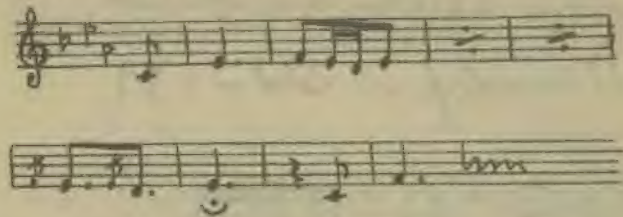


بعد از این هایش زنگوله و ترنگوله عین همان تم چهار گاه است

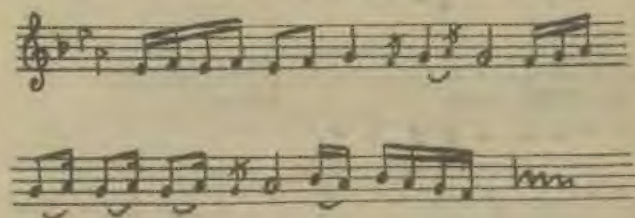
۱۴۳

که از روتبیل شروع می شود :

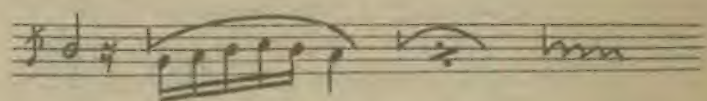
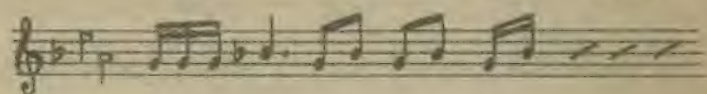
۱۹۷ - نرنگ شفق - *Zange cotor*



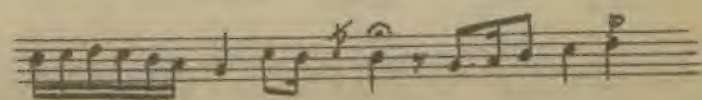
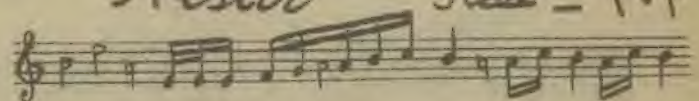
۱۹۸ - نرابل - *Zabel*



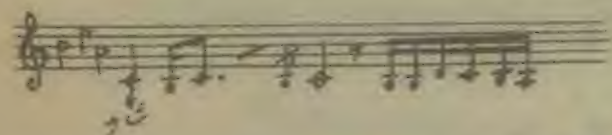
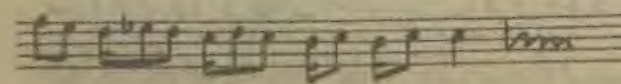
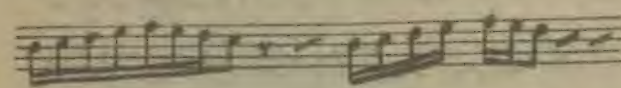
هر آوازی که از چهار گاه باید به گاه نقل شود قاعده است
که تبیل چهار گاه را نوبت شاهد سه گاه فرض نمایم یعنی هر
از تبیل چهار گاه شروع می شود در سه گاه از نوبت شاهد
شروع گردد و به همین نسبت کم و زیاد می شود. بنابر این
مثلاً زابل گوی در چهار گاه از تبیل شروع می شود عین همان

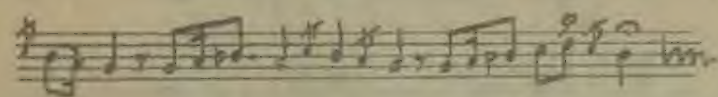
۲۰۱ - نغمه مغلوب = *Nagmeh maglub*۲۰۲ - خزان = *Hozân*

خزان در حقیقت فروذ مخالف است : و مخالف خود نغمه
ایست که گوشه های متعدد می تواند داشته باشد حتی بیات
اصفهان را نیز در مخالف می توان اجرا نمود.

۲۰۳ - حصار = *Kesâr*

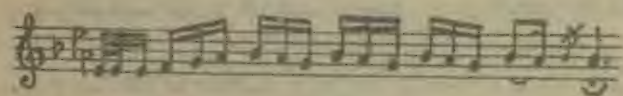
تم را از فنون شاهد به کار باید شروع کرد.

۱۹۹ - مخالف = *Moxâlef*۲۰۰ - مغلوب = *Maglub*



حصار بهنرین سرباطی است برای مدگودی به سه گاه پنجم
برشونریا در همین موقع که سروی سی کون ابتاده و نوت
ایست هم سل است در نهایت خوبی سه گاه ساد را می توان
نواخت انگاره دیگری برای مدگودی به سه گاه چهارم
بر شو (پنجم فرشو) بر سبیل قطار می توان یافت :

۲۰۴ - گوشه قطار - *Guceye qatar*

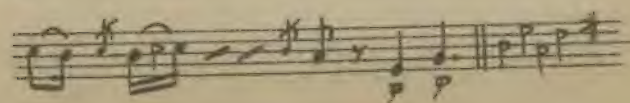
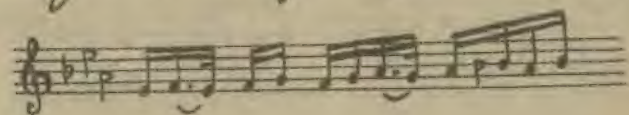


۲۰۵ - این دو مدگودی فوق اگر چه معمول نیست ولی

خیلی سهل و پسند عموم است و می توان گفت از سرباطی
خارج نگشته ایم ولی میخواهیم ذیلاً دو نوع مدگودی دیگر
بد هیم که مورد استفاده برای قواعد ماده ۱۹۳ یعنی مد
گودی به سوم نیم برک باشد و البته انگارهای آنها کلامه
تصویری است و بایستی دامنگر قبل از بیان عقیده و سابقه خود
آنها را بخوبی فرا گیرد بطوریکه یک سال ساز خارج بتواند صحیح
نرمز مه نماید ازان پس با نغمه‌ای که برده‌های درست داشته
باشد (یعنی خارج نباشد) بایکی از سازهای آرشه‌مد
گودی نماید انگار لذت استماع این دو گوشه و مدگودی آنها
خواهد دریافت .

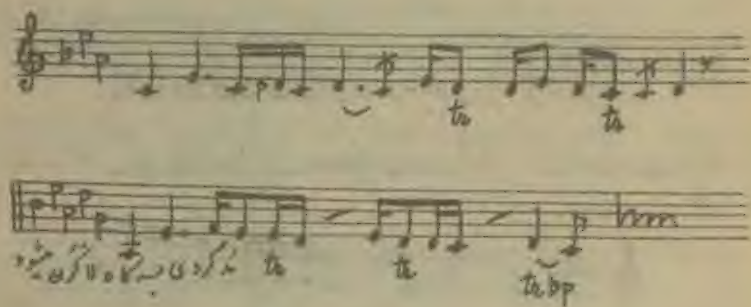
انگاره مدگودی برای سوم نیم برک شونریا

۲۰۶ - گوشه مداین - *Guceye Madāyen*





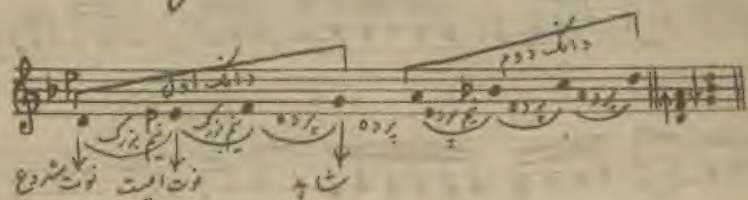
پس از این گوشه بشرطی که قدمی هستند و گم نواخته
شود بدون اینکه مدگودی خارج یا نزنند بنظر آید می توان
افتاد یا سه گاه (۳ تنه) می گوی و شروع نمود اکنون
انگار برای مدگودی به سوم نیم نوبت فرود شو و امید هم :
Nahāvand - نهوند - ۲۰۷



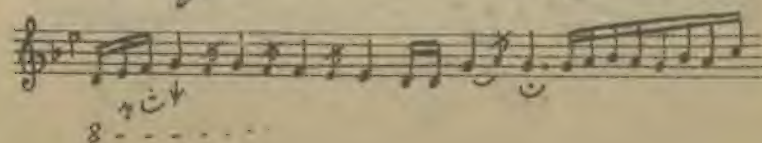
دستگاه نوا - Navā

۲۰۸ - دستگاه نوا قبلاً الهفاد عقید. نموده ایم که
گام مستقلی ندارد یعنی این گام شود است منتفی شاهد نوا
نریختن این است و گوشه ها هر کدام بواسطه شخصیت آهنگ و
وزن شناخته می شوند و الا اصالت از نظر گام و یا فواصل
برده. هاین خودشان همان است که در شور شرح داده ایم
بنابرین درین جا گام را داد شروع بانگاده. هاین نمایم :

گام نوا - Gāme navā



مایه نوا - Māye Navā - ۲۰۹



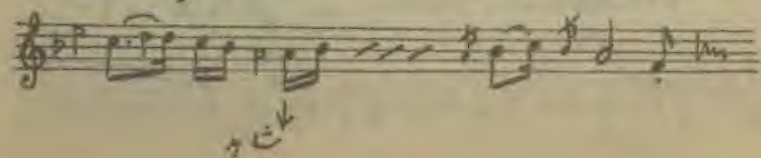


خواند این از نواهی هم شروع نموده بند سنج مثل همه آوازه‌ها
بسمت ذیل می‌روند و در نوا بیشتر بسمت هم بودن آن جهت
داده می‌شود. در اینجا نوا نیست که در تار می‌زنند و معمولاً تمام
مثالها بک هتکام می‌زنند و می‌شود.

۲۱۰ - گردانه - *Gardâniye*

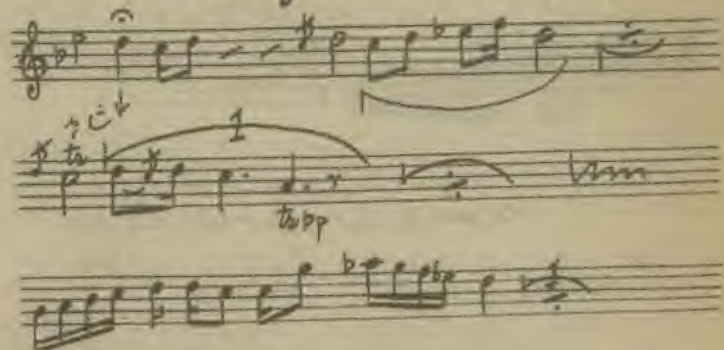


۲۱۱ - گوشت - *Gavect*

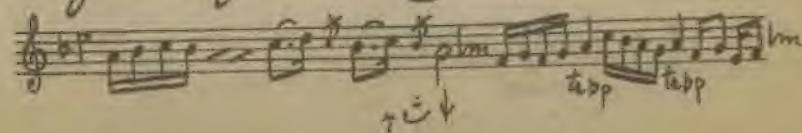


در واقع گوشت را یک نوع مد کودی و فی یا نا بهنگام سه گاه
می‌توان نامید که مایه را عوض می‌کند و خیلی هم مطبوع است ولی
باید مدت خیلی کمی بکشد و الا سه گاه می‌شود و مرا جعتش
سنگین می‌گردد. در اینجا همان نوت پنجم شور است
که متغیر بود و اکنون باز تغییر نموده. و برای فروز شاید
لا بکار شود تقریباً مثل فروز عمومی شود نمایان را سالم نشان داده
فروز می‌آورد.

۲۱۲ - نهفت - *Nahoft*

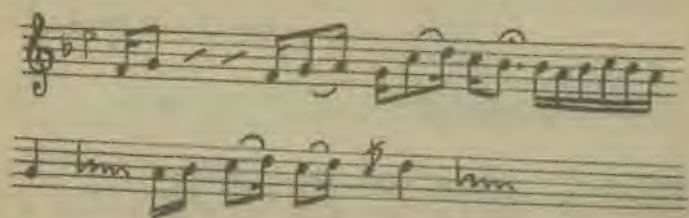


۲۱۳ - باب - راج - *Bayâte raje*

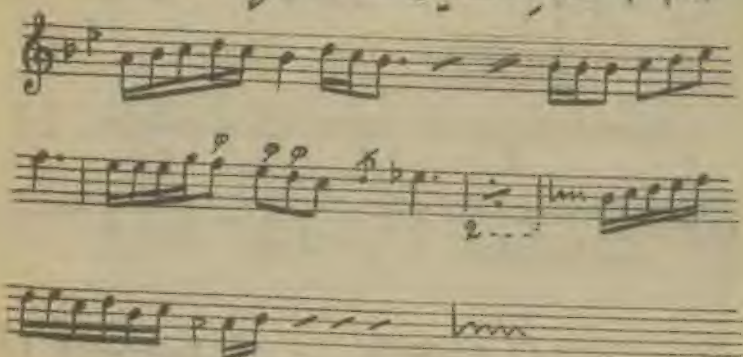


۱۵۳

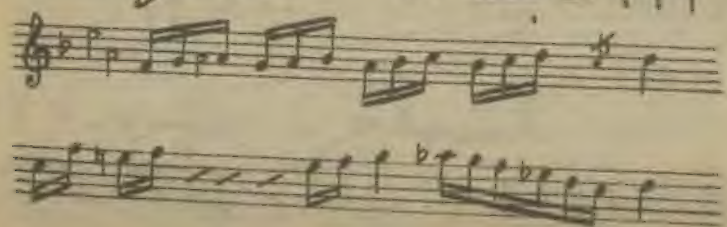
۲۱۷ - نیشابور - Meycâburak



۲۱۸ - ملک حسینی - Malek hoseyni

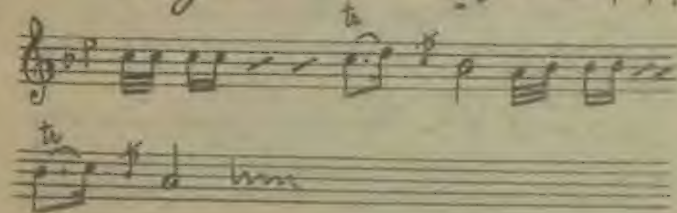


۲۱۹ - فحمة - Xojeste

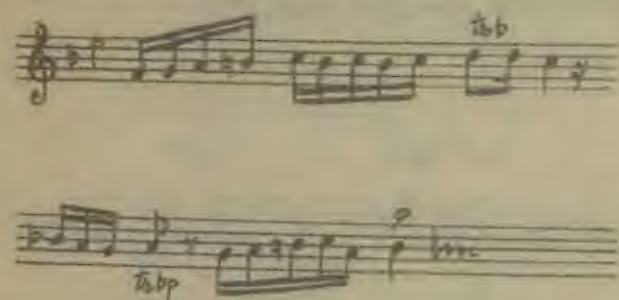


۱۵۲

۲۱۴ - حزین - Hagin

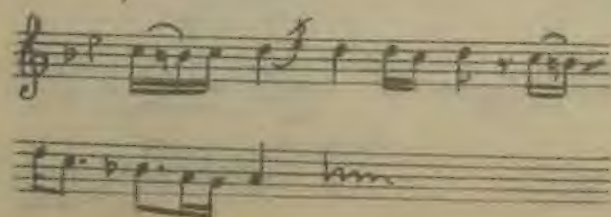


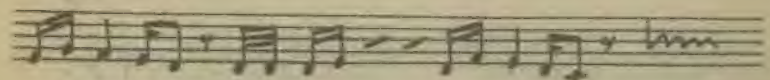
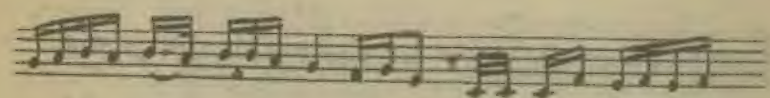
۲۱۵ - عراق - Arâq



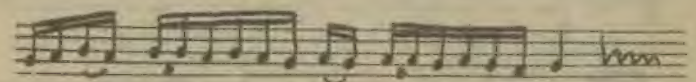
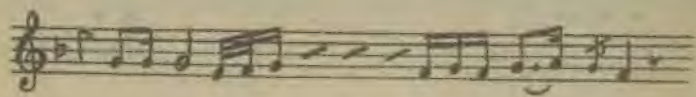
بعد از عراق نرنگوله نروده می شود

۲۱۶ - عشاق - Occâq

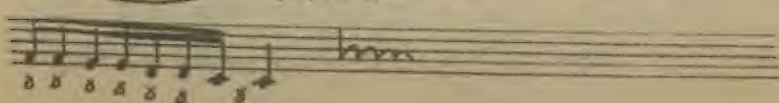
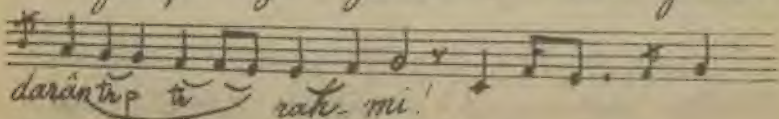
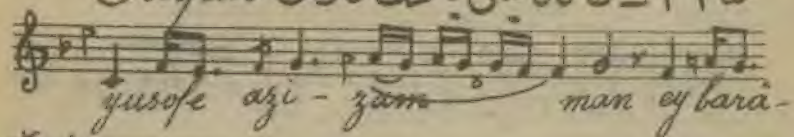




۲۲۴ - مسیحی Masiki



۲۲۵ - طافدیس با نخت کاوس Tagdis

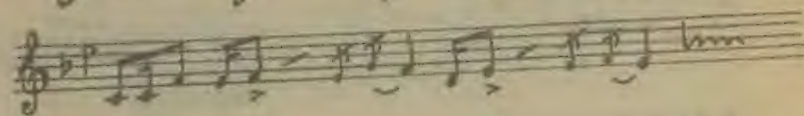


اکنون رهاب و چهار گوشه دیگر که در واقع روی یک میانه
هستند می توانیم بعنوان نغمه رهاب بنامیم :

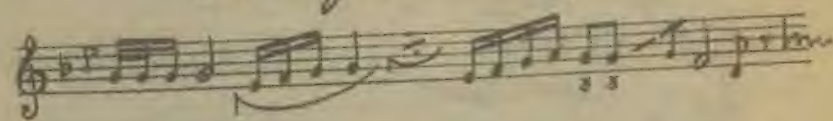
۲۲۰ رهاب - Rohab



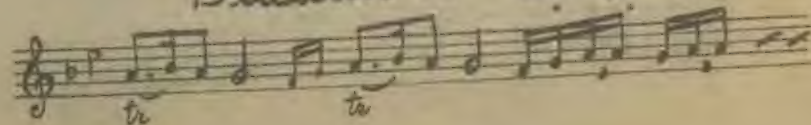
۲۲۱ - زمینه حین Zamineye hoseyn



۲۲۲ - حین - Hoseyn



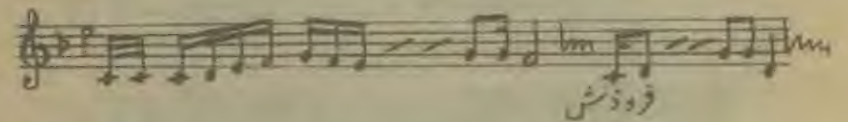
۲۲۳ - بوسلیل Busalike



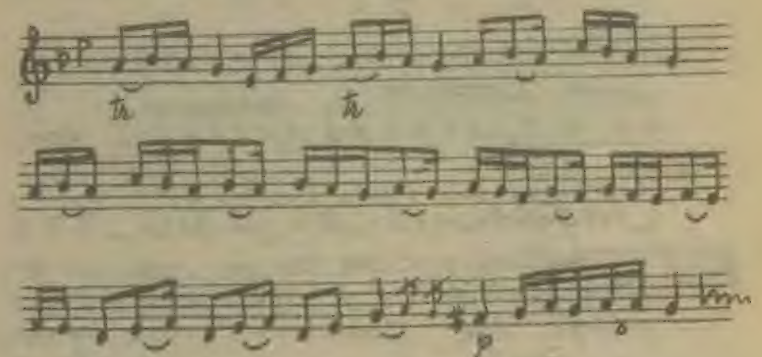
۱۵۶

عشیران عین بیات ترکست فقط فرود آخر آن بانزل قدری
فرق دارد :

۲۲۶ - عشیران - *Acirân*



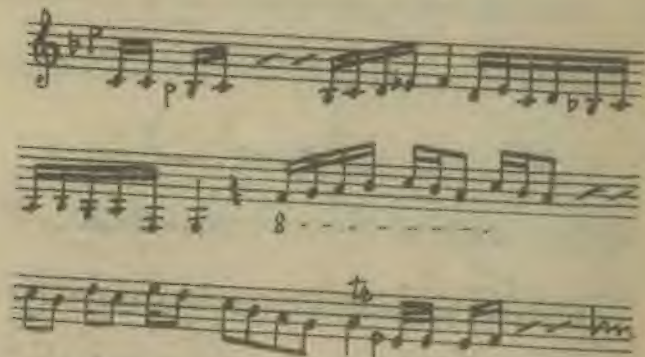
۲۲۷ - نیرین صغیر - *Neyrize sagir*



بعد از این نیرین ما هوارد با فرود عشیران روی سر
ایستاده و بعد با فرود نوا وارد نوا می شود

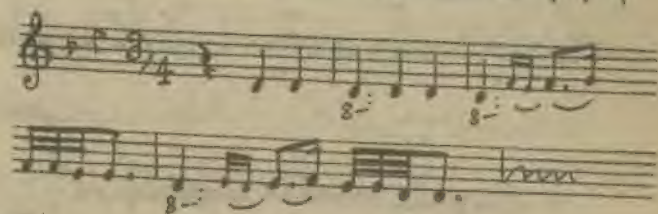
۱۵۷

۲۲۸ - فرودینوا - *Foruze benavâ*



نستاری از سنگهای قدیم سه گاه است و نیم آن از قمار
ذیلت :

۲۲۹ - نستاری - *Nastâri*



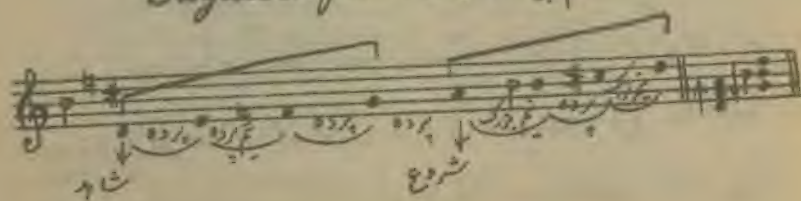
تن شناسی نوا عیناً مثل شور است و آنچه در آنجا گفته ایم
درین جا هم صدق می نماید و برای شناختن فرق نوا را از تن
باید آن روی نوت شاهد و است و شروع تشخیص داد و الا

انتهای علامت ترکیبی کاملاً با شعر مشتبه می شود.

بیات اصفهان

۲۳۰ - بیات اصفهان را دستگاه نمی دانند در این قرن بدیع اهمیت پیدا نموده شاید علت اینکه از همه شبیه بن کوچک است (حاله دو نوع محمولت یکی اصفهان با نوت محسوس نیم پرده که در واقع بواسطه تأثیر موسیقی مغرب محمول گشته دیگر اصفهان با محسوس پرده نیم پرده که بطریق ایام قدیم است و اصل اصفهان این دومی است که ما نمونه گام آن را ذیلاً داده و اولی را نیز در ضمن شرح میدهم:

گام بیات اصفهان Bayate asfahan



در نکات ذیل دقت گردد:

۱- در گام طبیعی بزرگ نوت‌های ششم و هفتم را که به لحاظ نمایند اولی سر برده هم گشته و این حالت بر جهت گام بیات اصفهان است.

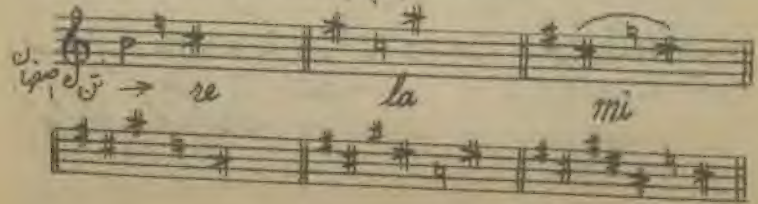
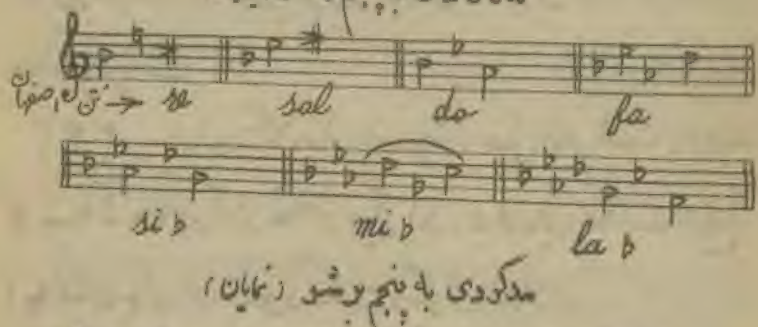
۲- در صورتی که نوت هفتم را نیم پرده بزرگ نمایم گام بیات اصفهان با نوت محسوس نیم پرده بوجود می آید و این در واقع خیلی شبیه به هایون می شود چنانکه اغلب جدیداً در چکاول هایون اصفهان نمرده می شود و آن وقت دیگر شخصیتی برای اصفهان نمی ماند مگر اینکه مثل گام کوچک باشد یعنی چهارم هایون تنبیل اصفهان می شود. در صورتیکه طهر قدیم که فوقاً اشاره شد شخصیتی از هر حیث با اصفهان داده است که طهر سلاج پس از کلید بن نجوی روشن می نماید.

۳- علت اینکه پهلوی فا بکار گذاشته ایم و در سلاج هم نموده شده اینست که پس از آنکه *ده* سری که در سلسله سلاج بعد از فامی آید گردیده است بقیاً فانتین باید گردیده باشد پس این بکار جزو سلاجت و علامت گردیده کی فاست.

۴- در مقایسه دو دایک گام در دهن می ماند که دایک
اول نیم پرده بین دو پرده افتاده و در دایک دوم پرده
بین دو نیم بزرگ افتاده اینست که از روی هر نوتی که بخواهیم
گام به بندیم فوراً این نکته بنظر آید و بین آن آسان می گردد.
۵- باز مطابق قاعده کلی چهارم و پنجم گام درست است
و آنچه تغییر حاصل گشته در نوت سوم و ششم و هفتم است.
۶- اگر در بر شو آن کوچک بنابر این مفهوم، اگر در فرد شو
آن نیم بزرگ بنابر این معتدل و سلامت معنا اگر اگر در وی
روی نوت شروع آن (نمایان) به بندیم آن هم اگر در معتدل
خواهد بود. پس آوازی است نه خیلی معلوم و نه خیلی عصبی
و جویبار حالت سلامت و حکایت و قصد با او موافقت چنانکه
ما هم مقدمه کتاب مثنوی را (بنوازی چون حکایت می کند)
بعنوان شکایت فی در پرده اصفهان ساخته ایم و البته چون
خیلی پیش از این که این ستغ تجزیه را یافته باشیم شکایت فی را
ساخته ایم معلوم می شود طبیعت و مخصوصاً غریزه فطری
بر حسب اتفاق مایه اصفهان را اختیار کرده است.

۷- چون شخصیت بیات اصفهان بیشتر در دایک دوم است به
هین دلیل فصره از اول شروع آواز اصل اصفهان در همان
دایک دوم کار می شود و گوشه هایی که در دایک اول اجراء
می شود تمام بدون شخصیت در سایر آواز ها نیز می آیند مثلاً
جامه وطن - بیات راج - عشاق و غیره.

۱ ۳ ۲ - تن شناسی اصفهان - آنچه در دوازده نیم پرده
که مایک مدگونی می شود ذیلاً سلاح و قاعده یافتن تن را می بینیم
مدگونی به پنجم فرد شو (نمایان)

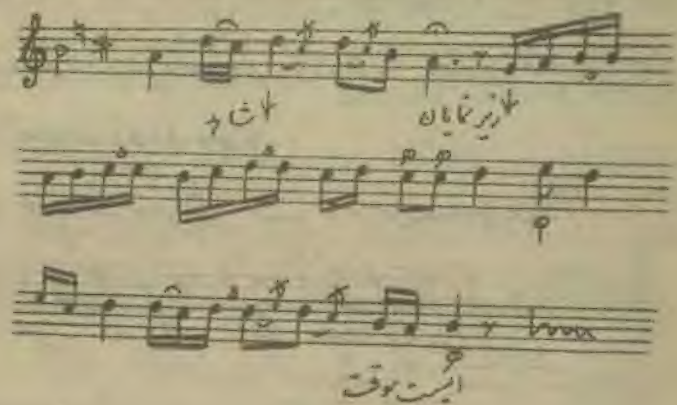


نکات ذیل را دقت نمایند

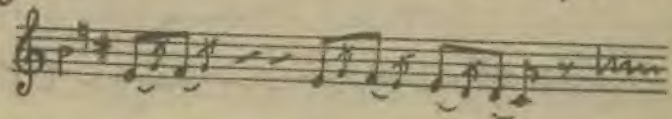
۱- علامت سلاخ بیات اصفهان عبارت از یک دسته سه تایی
(*trist*) از علامت عرضی است که علامت نیم برده فرو
(بل یا ۱) در وسط افتاده و دو علامت ربع برده در دو
طرفش است چنانکه در قسمت فروشوها تن (ط می) می
و در قسمت برشوها تن (*me*) را بابل نیم دانه خود بهم
۲- قاعده پیکردن تن و تنیل آنست که یک دوم نیم برده بالا
آخرین سرها و یک سوم نیم برده بالا نواز آخرین کون تنیل را
خواهید یافت.

۲۳۲ - اما دستگاه بیات اصفهان خیلی فقیر است و برخیزد
گوشه که همه در آوازه های دیگر آید و درین جا فقط شروع
آنهاشان داده می شود مکتب دیگری ندارد.
البته امید می رود که در آینده وسعت و هم قول و شخصیت
بیشتر از پیشتر گردد.

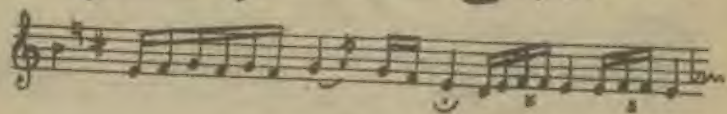
انگاره در آمد اصفهان *Darāmade isfahān*



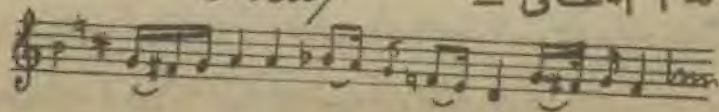
۲۳۳ جامه دران - *Jāmedarān*



۲۳۴ - بیات راجع - *Bayāte rāje*

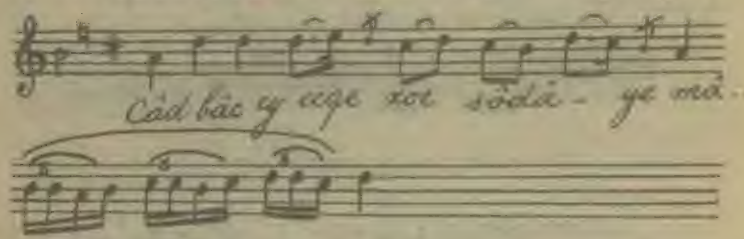


۲۳۵ - عشاق - *Occāq*

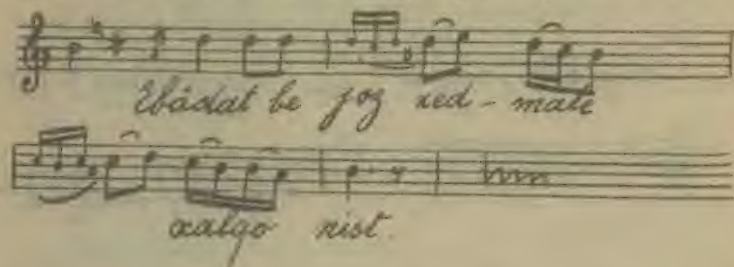


بعد از عشاق مکن است سر دی ناسری توقف نمود. گوشه سه گاه با
اجرا نمود ولی بعد از آن باز بوسیله عشاق وارد بیت مراجع شدن
خرین زدند. فرد باصفهان میادیم. چندین قسم مثنوی نیز
در اصفهان زد می شود

۲۳۶ - مثنوی - *Masnavi*



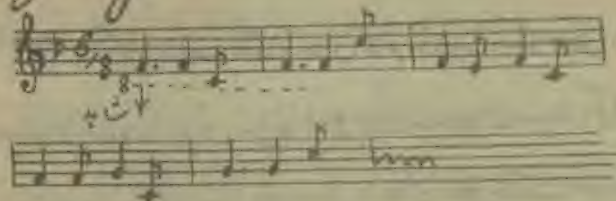
۲۳۷ - عبادت (بل نوع مثنوی است) - *Ėbādat*



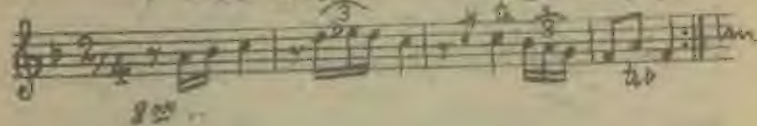
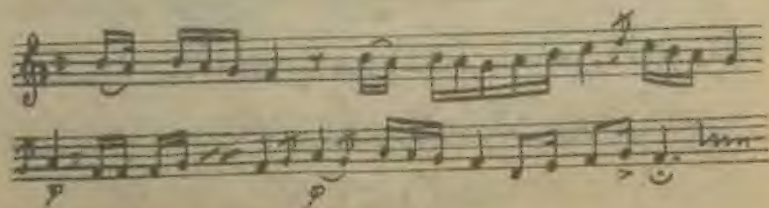
درین جزو بیش از این از اصفهان جای صحبت نیست ولی ما بیش از این
نظر داریم که در آینه انشاء الله شرح آن می یابیم.

دستگاه راست پنجهگاه

۲۳۸ - گام راست پنجهگاه همان گام ماهور است مثنوی در تار
چون سببهای سر در عوض سل فا (نیم پنجه از سببهای سفید) گول می نماید
صداداری ساز عوض شد و موسیقی و آلهای سطحی تحقیق موضوع
و آنرا یکی از دستگاههای فرض می نمایند اگر چه ما هم برای موافقت با آنها
تبعی یافتیم که تا حدی منطق دستگاه راست پنجهگاه را تأیید می نماید و آن
اینست که پنج دستگاه گذشته را که - شور - ماهور - هایلی - چهارگاه - سه گاه
است (نوار اجرا شود و اصفهان را اجرا و هاپون فرض کرده ایم) همه را بنظر
بل دستگاه اجرا نمایند و این عمل را نیز از قدیم مرکب خوانی گفته اند اینست که
در راست پنجهگاه تمام گوشه های مهم هر دستگاه خوبت خود نمائی
نموده فروز باهور بیاید - راست خودیل آوازی بوده که در موسیقی
قدیم نوشته ما عنوانی دارد و پنجهگاه هم گوشه ایست اما در اصل نوع
مهمتر از این دو گوشه است در واقع آوازیست که همه آوازها در آن می شود
پس گام و تن شناسان عیناً همان است که در ماهور ذکر نموده ایم
و در اینجا واجب معلول گام فارا که در تار معمولت برای نمونه اصلی
و دادن الگای تن دستگاه ماخذ می گیریم.

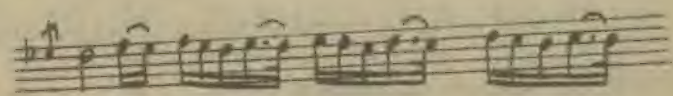
۲۳۹ - سرنا مشق *Zange cotos*

چون از قسمت خیلی هم شروع می شود این خود یک نوع در آمدیت
ولی البته با بلیقه خود اغلب گوشه ها که سنتا در همان زمینه اصلی می
باشد و ادویه نیز شبیه باستان می نمایم. دنبال این تیکه سرنگوله
صغیر و کینر ده می شود که چنان می نویسد.

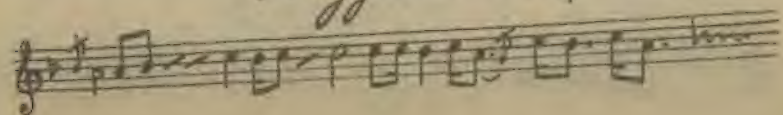
۲۴۰ - پروانه *Parvane*۲۴۱ - فردز نشه *Fouze no. 1*

اغلب گوشه ها را که قبلاً در دستگاه های دیگر آمد است قناعت
باسم محل و موقعشان با اینکه از چه نوعی باید شروع نمود. فردزها را
نیز نموده ام که اگر پشت سبک گوشه یکی از فردزها بیشتر از دیگری
موافق باشد آنرا بنوع خود تذکر بدهم.

خبر دانی مطابق معمول از پیغم گام شروع گشته متصل بگوشه روح افزای
۲۴۲ - روح افزا - *Ruh affa*

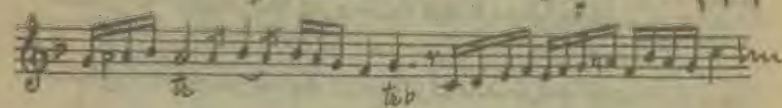


بعد از این گوشه نوبت می آید دنبال آن پنجهک و سپس که در واقع همان سرنگوله
۲۴۳ - پنجهک - *Panjgah*

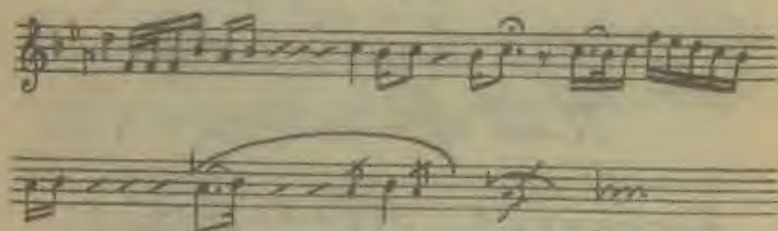


۱۹۸

۲۴۴ - سپهر *Sepher*

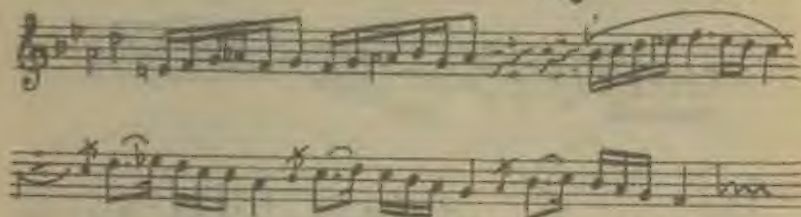


۲۴۵ - عشاق *Occag*



بعد از عشاق نهایل و بیات عجم هم شبیه نهایل در همان مایه است.

۲۴۶ - بحر نور *Bahre nur*



۲۴۷ - فرجه *Garage*



۱۹۹

مثل در آند قطار است که در دلکش ماهوری شود.

۲۴۸ - مبرقع *Mobarqa'*



در بنجا بهمین تنبیه گوشه را توسع داده و اسرود فرود می شود که در واقع تهید است برای نهیب.

۲۴۹ - نهیب *Nahil*



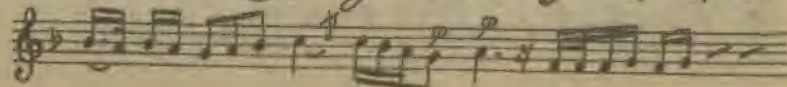
از این پس عراقی را زد و اسرود محبوس می شویم :

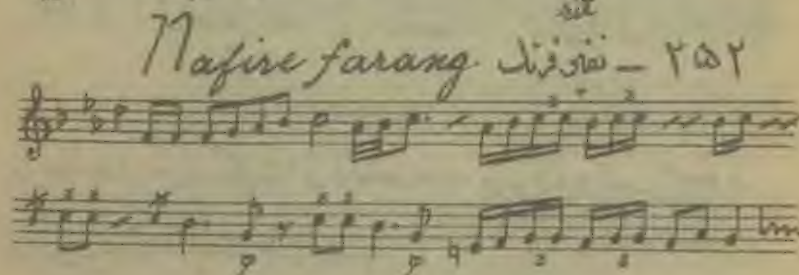
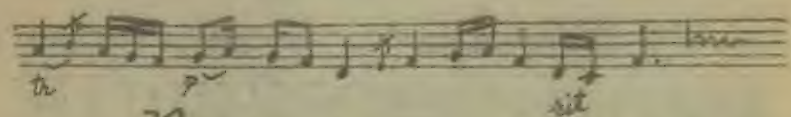
۲۵۰ - محیر *Mohayyar*



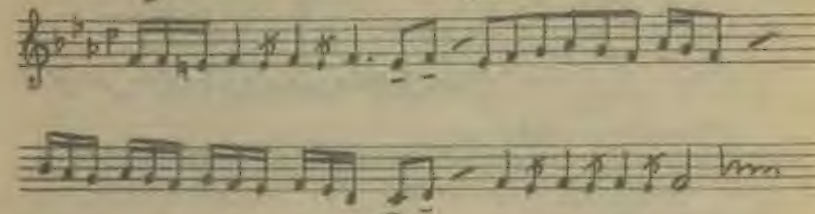
از این پس اشعار به تنگبار - اصغری - کوشه - خرم - تنگبار - روانه از فرود نواز می آید

۲۵۱ - فرود نکر *Foruze no 2*

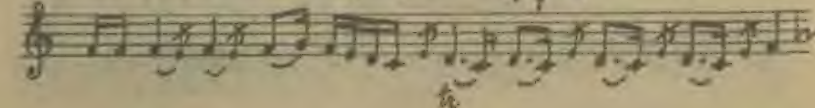




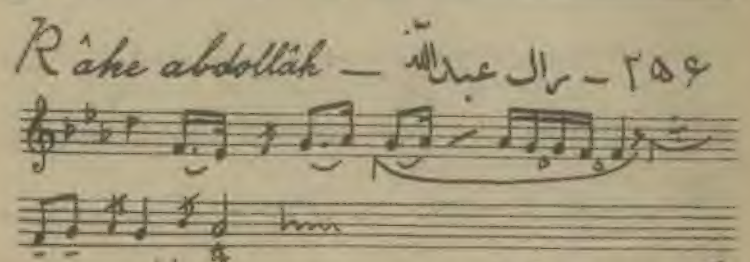
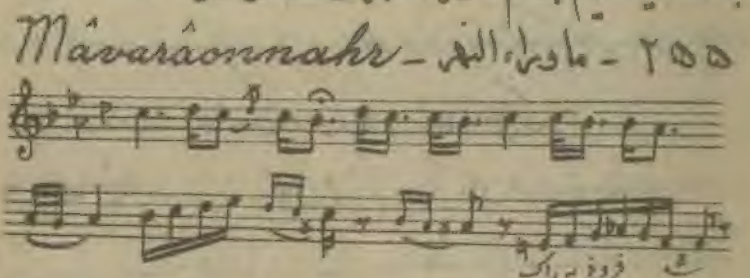
نقار فرنگ تقریباً گام کوچک و از این بعد تیکه های هاپون و دانها
 ۲۵۲ - نقار فرنگ *Nafire farang*



چند نغمه و تیکه سابقاً اشاره شد و در اینجا وادی شوند ولی باید اصلاح شوند
 ۲۵۳ - نغمه صحرای عرب *Nouze arab*



بعد از این قسمت جامه دربان - سر وندی - لیلی و مجنون - طرب
 رال - رال کثیر نروده می شود و بعد تیکه که در واقع افتاد است و در
 به رال میا ویریم با اسم ما ویرا الهه نواخته می شود :



۲۵۵ - ما ویرا الهه *Mavarânnahr*
 ۲۵۶ - رال عبدالله *Râhe abdollah*
 این گوشه های سه گاه دنبال ما ویرا الهه می توان نواخت - هینطور
 بعد از گوشه های هاپون می توان شوشتری و منصوری و قشما
 چهار گاه و نواخت ولی بطور کلی نباید مستقیماً وارد آوازی شد
 و کلاً در اینجا ماند و گوشه های آنرا یکی یکی بنماییم بلکه برای تیکه
 هر نوع نریاد تن باشد و هم خروج و دخول آوازی با واز دیک



آنان باشد مذکور درها را بطور اختصار نشان داده و اصل دستگاه
که ما هر راست (از نظر موسیقی بین المللی دستگاه ما در) باید مایه
اصلی و ماخذ کلی باشد زیرا بر این اغلب باید بطریقی وارد بر آن
شد تا نمونه و مانند شهر صد و دوازده باشد که بهر سنی برویم
از یکی از دروازه ها بتوانیم وارد بر شهر اصلی کردیم.

در خانه از خوانندگان محترم و شاگردان عزیز خود متنی است
که اگر در هر زمانه و محله که در شهر سه جلد نظری موسیقی کرده ام انتقاد
می نمایند قدر بدانند که این کتب با عدم فرصت و کار مختلف نیادی که بر دوش
منست و از نظری بواسطه تنگی که در امرت جلیله معارف نمود و قرار دادی که بسته
شد و موجب باید کتب متعین گردید - تنظیم گردید و چون پیش آمد غیر
منتظره نوشتن آنرا چند ماهی تعطیل نمود و هم قریب ۵۰۰ صفحه پیش از ختم
قرار داد بر مواضع کتاب افزوده شد بدین حیثیات در سبک انشا و تصحیح
آن شتاب گردید ولی در اصل موضوع که مطالب علمی و مطالعات شخصی است
و برای موسیقی ایران پایه و اصل کلاسیک است دقت و تفکر بسیار گشته و
گواه من نزد کافی بیت ساله اخیر منست که در این راه سر فجهای برده و
و کوششها کرده و آتی از ادای وظیفه نخته نگشته ام

موسیقی نظری مغربی



جزء سوم

برای دوره دوم متوسطه موسیقی

تالیف

علیقلی وزیر

حق طبع و تقلید محفوظ برای تمام ممالک

موسیقی نظری مغربی

خبر سوم

برای دوره دوم متوسطه است

مَقْدُونَة

در جزوه اول بطور کلی رُوس مسائل موسیقی نظری بحد کافی
بیان شده است و سعی ما درین جزوه یکی توسعه و تکامل همان
مسائل است بنابرین بالطبع خواننده را باید با جزوه اول کاملاً
آشنائی باشد و قواعد را بنویسد اندرین جزوه بیجا ننهد و آنها
خود را سری خواهد شد، دیگر چه در جمع آوری سایر
مطلوبات لازمی است که در محیط دایره موسیقی نظری داخل شده
و برای اتمام دوره کامل متوسطه موسیقی لازم است.

ازاد برگشته بعنوان گفتار اول و دوم بیان می شود.

برای همین آنها باید از سؤال نامه موسیقی استفاده نمود یعنی پس

از فهم مطلب اگر در آغوشین زیاد بشود مرکب و در ذهن خواهد
گشت والا چون کمتر در بر این عمل خواهد بود نبرد فراموش خواهد
گشت اول - صدای موسیقی و

۱- صدا - اصل کلی و جان موسیقی صداست که بدون آن وجود نخواهد داشت صدا بواسطه ارتعش شدن جسمی بوجود می آید. ارتفاعات آن جسم بواسطه فرات هوا بگوش می رسد. جسم مرتعش دارای لوز ششهای سریعی بی در پی است که هر یک از آن لوز شها را (یک حرکت رفت و برگشت) یک ارتعاش نامند، عده ارتعاش ها همیشه در هر ثانیه حساب می شود و آنرا هر چه کمتر باشند صدا بم تر و هر چه زیاد تر بشوند صدا زیرین می گردد.

۲- ارتعاشات صدا دار - در هر ثانیه از ۳۲ تا ۷۳۰۰۰ معلوم
گشته و هر حدود ۳۲ تا ۲۷۶ هر از آن جزو صدا های موسیقی
محسوبت که بواسطه ساز ها ایجاد شد و گوش انسان تشخیص نرید و
همی آنها را نجوئی میدهد ، از آن بعد تا حدود ۷۳۰۰۰ جزو -
صدا های غیر موسیقی (آوا) است که گوش تشخیص آهنگ
و صفت موسیقی آن را نمیدهد . می نگیی در ارتعاشات و مقادیر

۵۵۴ کتابخانه
مخطوطات و نسخ
دانشگاه تهران
تاسیس ۱۳۰۲

بودن آنها که (۱) از مختصات علم صدا شناسی است باعث عدم تشخیص صدای موسیقی نیز می شود.

۳- توصیف موسیقی کلیه قوانین فیزیکی که مربوط به صدا است موجب علم شیرین موسیقی است. اینها فی برای ترکیب این صداها بطریقی که هم علم حق خود را ادا نموده باشد و هم ذوق و ذوق بشران را استفاذه های مردمی بنماید صنعت بوجود آمده است پس ممکن است این طور نیز برای موسیقی توصیف نمود که :-
موسیقی علم اصوات و صنعت ترکیب آنهاست با شرایطی که موافق با تمدن و احساسات بشری باشد.

۴- نرد موسیقی نوا کلیه صداها را موسیقی را که گوش انسان تشخیص دهد (از بهترین تا زایلترین) نرد موسیقی نامند.
برای هر ساز و هر صوتی نیز نرد معینی است.

۵- نواهی - برای کلیه نرد موسیقی سه ناحیه تشخیص داده اند ناحیه بم - ناحیه متوسط - ناحیه زیریل. این تقسیم در ماده هر ساز و هر صوتی بعمل آمده است پس برای وسعت هر یک از آنها نامی توان سه ناحیه مذکور را قائل شد.

(۱) برای اطلاع دانش آموزان این کتاب صد شناسی باید که برای همین کتاب مستعمل این مجموعه را جمع نمایند

۶- عناصر مشخص صدا - اختلافاً فانی که صداها را موسیقی با هم دارند بر وسیله نرنگ - اهنگ - شدت (ضعیفه قوی) - کشش و آسان آنها معلوم می شود. اینک هر یک را علیحدت بشناسیم.

۷- نرنگ *gang* را المان ها بعنوان نرنگ صدا -
Klangfarbe می نامند و این نام خود معرف خوبیت برای فهماندن معنی آن. در هر صدائی بواسطه طهر و شریک بسیار از وضع مرتفع شدن کثافت مخصوص پیدا می شود که آن را نرنگ صدای نامیم. یک صدا را با همان ارتفاعش مثلاً «
یک لای دیبا این - ۸۷۰ - ارتفاعش را در ده سائر مختلف نیزم
و حتی درست گوش بدویم با وجود اینکه همه یک صدا هستند ولی
عوامل نرنگ آنها با هم فرق میکند. همین طور اگر ده نفر زن همان
صدا را بخوانند با نرنگ صوت هر کدام با دیگری فرق دارد
پس برای هر صوتی و هر ساز نرنگ خاصی است که مخصوص خود
است و کلاً غیر از آنکه - شدت - و کشش است.

۸- آهنگ - *Ahang* عبارت است از تقلید یک صدای
موسیقی با صوت و یا طریقۀ ادای صحیح یک صدای معین در

بل ساری - پس در حقیقت آهنگ برای بیان صفت درجه
بلندی و پستی صداست و قوی که گفته می شود فلان صدا
خارج است یعنی آهنگ آن غلط و بنا بر این درجه ارتفاعش
آن مطابق با صدای اصلی نیست - پس می توان گفت آهنگ
دولای دیبا از آن که در ماده ۷ در ده ساز مختلف نواختیم
صحیح است و با هم هم آهنگ هستند ولی نزدیک و دوری
مختلف است.

۱- شدت صدا - درجه قوت یا ضعف صدا را شدت می نامند
و آن اثر وسعت یا کوچکی ارتفاعات حاصل می گردد -
وسعت ارتفاعش غیر از سرعت آنست - يك صدائی که مثلاً صد
ارتفاع در ثانیه دارد ممکن است بواسطه اینکه هر يك از ارتفاعات
آن خیلی وسیع است صدای آن خیلی قوی باشد و بالعکس یعنی بواسطه
کوچکی هر يك از ارتفاعات صدا ضعیف باشد - پس قوت
و ضعف صدا را که شدت صدای نامیم بکلی و برای زیر و بمی
صداست که آن بسته به مقدار عدد ارتفاعش است که در يك
ثانیه میدهد.

۱۰- کشش - به مدتی که يك صدا و یا يك سکوت مداومت دارد
الحاق می شود : وقتی سوزهای مفرازی (مثلاً پیانو
تار و غیره) يك قطار قوی بنیم در موقع خروج صدا قوی
است و بتدریج ضعیف شدن بعد نابود می شود - در این مدت
کشش مقدار عدد ارتفاعش در ثانیه تغییر نمی کند ولی وسعت
ارتفاعات هر چه کمتر میشود صدا ضعیف تر می شود.

در سازهای آد شده و باد می ممکن است تا نفس هست یا آهسته
تمام شدن است کشش صدا را بلب شدت نگه داشت و در آن
که بواسطه دم در لوله ها باد می دهند ممکن است کشش را هر
قدر لازم است حاصل نمود و یا شدت مختلف داد.

۱۱- آکسان دادن - طریقه ایست که در موقع ادای صدا
با صوت چه در موقع قوت و چه در موقع ضعف بوسیله
آکسان دادن مجزا - مقطع یا در ضمن کشش برجسته و فودار
می شود.

گفتار دوم - در اصوات و نایب کلیدها

۱۲- اصوات - صوت انسان را بدو دسته تقسیم نمود: صوت مرد و صوت زن - صوت زن بطور کلی پیا هنگام نریان اثر مرد است صوت بچه نیز مثل صوت زن است فقط و سفارش کلید و رنگش خیلی ساده است.

۱۳- صوت مرد - چهار صوت برای مرد تشخیص داده اند و آنرا همین سر و تا سیس شرکت سرابه ای مردانه (بدون شرکت زن یا بچه) در اغلب شهرها بعنوان سرایه اورفون - *orfeon* - (*chocurs orpheoniques*) معروف است.

اصوات مردانه پیا پیا

- ۱- تنور بزرگ *Tenor baryte* صوت خیلی نریل
- ۲- تنور *Tenor* نریل
- ۳- باریتون یا باس اول *Baryton* متوسط
- ۴- باس یا باس غرا *Bas (garrá)* بم
- ۱۴- صوت زن - همان شکل صوت زن را نیز می توان چهار قسم نمود

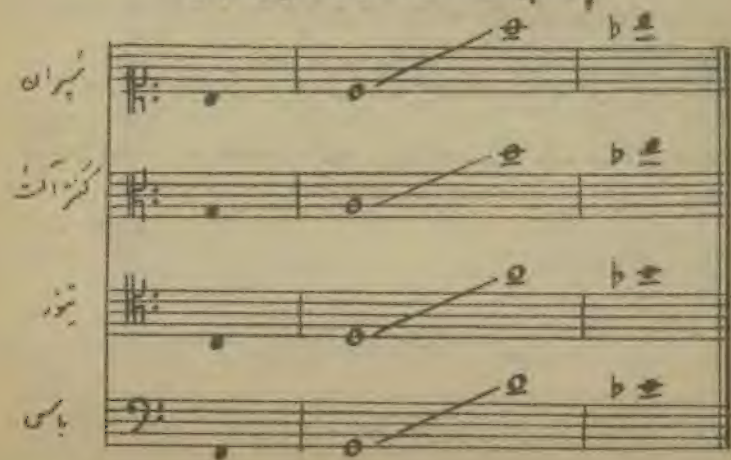
۹ اصوات زن ادزیرل

بسمت بم

- ۱- سپران بزرگ *Soprán baryte* خیلی نریل
- ۲- سپران *Soprán* نریل
- ۳- متزو (سپران) *Metzo (Soprán)* متوسط
- ۴- کنترالت *Contralt* بم

۱۵- اصوات کلاسیک - انرا اصوات آنچه بطور کلاسیک تقسیم بندی می شود دو صوت زن و دو صوت مرد است که تمام تمیزهای آرمی چهار صوتی روی این مآخذ بترتیب ذیل نوشته می شود.

چهار بخش صوت که در آرمی تمیز می شود



برای هر صوتی بازده نام و اندازه صوت بخوبی می توان نوشت
 فوت های سیاه را با احتیاط باید نوشت زیرا فوت های
 زیر یک و بهتر هر صوتی است که ادای آن قدری مشکل است.
 و اگر هر یک را با کلید خود نویسیم محتاج با استعمال خط و کلام پادی
 نخواهیم شد که یاد نماند دهد کلید ها همین است.
 ۱۶ - کلید های اصوات - گذشته از کلید های فوق که همواره
 در ایام قدیم نیز برای هر صوتی کلیدی اختیار می کردند -
 مثل این که برای با سه تن کلید دوی سوم همان طور که امری
 برای ویلن التو معمولست بکار می رفته ولی معمول امروز دنیا
 اینست که کلید سل را برای با سه و با سه تن بکار می برند.
 بنا بر این وقتی تصور را با کلید سل یعنی در واقع مثل سپهران می نویسند
 باید دانست که در حقیقت آنچه نوشته است با هنگام بنویسد
 می دهد.

کلید اصوات نیز در بعضی موارد استعمال شده و کلید فارجه را هم در بعضی موارد

و سه اصوات با نوت نویسی معمول

Soprano
Soprano
Mezzo
Kontralt
Tenore
Tenor
Bariton
Bas.

(۱) دو صوت تنور هایت هنگام بنویسد می دهد و این اشتباهی است که
 محالاً معمول گشته و در اول هم برای سهولت جریان یافته است.


۱۷- سازهای که با کلید سل خوانده می شوند : در عده
سازهای که با کلید سل نوشته می شود سازهای بم خوان مثل
کُر *Kor* و بوق انگلیسی و آنچه که بوسیل (+) نشان داده ایم
سازهای انتقالی گویند (ماده ۱۸) و دو ساز دیگر که بوسیل
(x) نشان داده شد ساکس هورن (*Sax horn*)
و ساکسون (*Saxophon*) است که هر کدام یک دسته ساز
انتقالی هستند که مثل اصوات انزیریل خوان تا بم خوان آن هفت قسم
کوچک و بزرگ دارند.

سازهای که با کلید سل خوانده می شود

<i>Violon</i>	ویالون
<i>Violon celle</i>	ویالون سل (فقط نوتوهای زیریش)
<i>Flute</i>	فلوت
<i>Haut bois</i>	هوا (<i>hobua</i>)
+ <i>clarinette</i>	قرنی (<i>qaraney</i>)
+ <i>Cor</i>	کُر (<i>Kor</i>)
+ <i>Cornet à pistons</i>	پستون

+ <i>Trompette</i>	ترمپت
+ <i>Cor anglais</i>	بوق انگلیسی
+ <i>Sax horn</i>	ساکس هورن (هفت قسم)
+ <i>Saxophon</i>	ساکسون (هفت قسم)

۱۸- ساز انتقالی - یک سازی را انتقالی گویند که وقتی را که بر روی طبله
نزد طبیعی آن ساز است (سرده آمرنیاب ها) برای آن مرتب
do بنویسند مثلاً بوق انگلیسی عیناً مثل هبواست با همان
انگشت گذاری ولی یک پنجم بمز صدا میدهد یعنی وقتی این دو

را  بنویسیم و او بنزد یک پنجم بمز صدا
میدهد باین دلیل انتقالی گویند و گفته میشود که ناله ساز در
فاست یعنی نزد طبیعی او در فاست ولی ما وقت نوشتن عین
مایه که او باید بنزد یک پنجم بالا تر (*do*) می نویسیم تا وقتی که
او میزند صدای اصلی که ما میخواستیم حاصل گردد.

ساز انتقالی دیگر در می ط است (۱) یعنی یک ششم بزرگ بمز است

(۱) قرنی و فلوت و ساکسون و ساکس هورن و هوا و کُر و بوق انگلیسی و ترمپت و

باید برای انجا نیز نوشت.

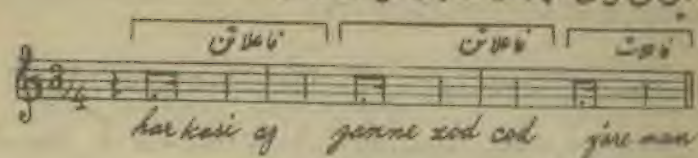
معین نموده و تجزیه می شود ولی بالذات خودش برای معین
و ضرب است چنانکه در چهارم فعل اسب مشاهده می نماید که نه
به تنهایی یک ضرب و نه به تنهایی یک میزان است

۳۰- وزن در شعر - برای نوشتن وزن خطی از اوزان معمول
بود که الفبای آن سه حرف یا سه علامت بیش نیست: (و)
کوتاه (—) و بلند یعنی دو برابر کوتاه (— —) بلند کرده
برابر در اندازه اش داشته است.

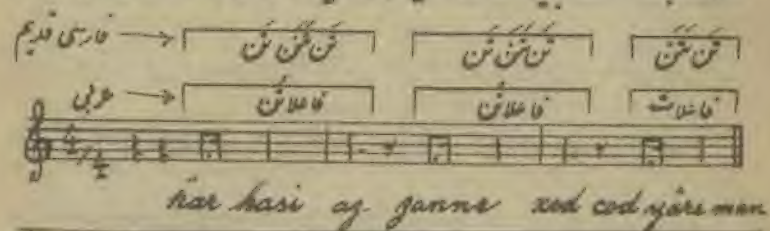
با این سه حرف تشکیلات اوزانی داده می شدن از قبیل: —
(و —) یا (— و —) که خودشان منزله کلمات
شدن و هر کدام نامی داشته و با نهای پای (بحر عنبر) شروع می گشتند
و بالاخر اوزانی مثل وزنهای عروضی خودمان (متاعلن —
فعلن تن متاعلن فطولات) استخراج می شدند.

الکون مابین برای نوشتن وزن از این سه علامت و کاملان می توانیم
عمل نماییم و آن همان است که بنام وزن خوانی در درس
ششم جزوه اول شرح داده ایم و برای استحکام عمل و جلوگیری
از بعضی اشتباهاتی که در ابتدا پیش میاید از همان اوزان عروضی

نمی توان روی وزن نوشت:



همان وزن را می توان با قیام و بیکر تغییر داد (ولی بشرطی که
کوتاه و دراز و بلند از بین نرود) و هم روی آن وزن
ملدی های مختلف می توان سرایت بنیابانکه چه تنبیت هائی
انتخاب نموده و از هر یک از آنها چه درجه ای که گام را یکی
از این آواهای ورنه بدویم: چون موضوع بیان
ما ورنه است همان وزن را بطریقی دیگر می نویسیم و برای نوشتن
وزن به خط بین حالت اضافی نیست و ممکن است از آن صرف نظر کرد:



(۱) تنبیت حالتی است از آن میاید که از مجموع یک قطعه یا یک ملودی احاطه
میگردد

میزان های نه ضربه

ناو

کریکٹ

$$\frac{g}{f} = \dots\dots\dots | \frac{27}{2}$$

$$\frac{G}{2} = \frac{pppp : ppp : pp}{4} \quad \frac{27}{4}$$

$$\frac{q}{4} = p p p p : p p p : p p \quad \left| \quad \frac{27}{8} \right.$$

$$\frac{q}{8} = \frac{27}{16}$$

۳۲- در فوت نویسی میزانهای که مقدار اسرارش فوتهاشان مساوی است باید دقت کرد مثل میزان $\frac{۹}{۴}$ و $\frac{۱}{۴}$ که مقدار اسرارش فوتهاشان یکی است یعنی در هر دوی آنها کلیت شش خکت ولی در $\frac{۱}{۴}$ به ضرب سه چند افتاده است و در $\frac{۹}{۴}$ به ضرب دو چند با این وقت همان است از اشکالاتی که برای نوازنده و مخبرهای هانر فوت نویسی غلط تولید می شود جلوگیری نمود برای نمونه چند مثال میدهم.

خط

۱۷۷

$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{2}{-}$ $\frac{3}{-}$ | $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{2}{-}$ $\frac{3}{-}$
 $\frac{6}{8}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{2}{-}$ | $\frac{6}{8}$ $\frac{1}{-}$ $\frac{2}{-}$ $\frac{3}{-}$

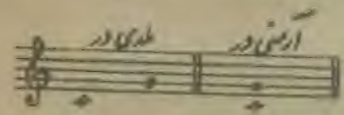
$6/4$ $\overset{1}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ $\overset{2}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ $6/4$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$
 $12/8$ $\overset{1}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ $\overset{2}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ $\overset{3}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ $\overset{4}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ $12/8$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$

$\frac{3}{4}$	$\overset{1}{\text{f}} - \overset{2}{\text{f}} - \overset{2}{\text{f}} - \text{f}$	$\frac{3}{4}$	f	f
$\frac{6}{8}$	$\overset{1}{\text{f}} - \text{f} \quad \overset{2}{\text{f}} \cdot$	$\frac{6}{8}$	f	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

کفتار چهارم فواصل

۳۳- فواصل - ذکر فواصل بطریقی ساد. و در دروس
دوازده و سی و ده جزو اول نظری شده است. در اینجا
طریقی که تشریح می شود بطور کلی است نه مربوط به کدام متن.
۳۴- فاصله دو قسم است: فاصله ملدی و فاصله اکتاوی و
فاصله ملدی و آنست که بطریقی ملدی شنیده شود یعنی فو

اول و دوم فاصله یکی بعد از دیگری نواخته شود فاصله می
آفت که نوت اول و دوم فاصله
توأم و یکبار، ششده کرد که مجموع
لفظ و یکی خواهد شد.



۳۵- فاصله ملای و در نین دو قسم است : بر شو و فرو شو
فاصله بر شو آنست که نوت اول فاصله به نوت دوم است.
و فاصله فرو شو آنست که نوت اول فاصله به نوت دوم است



۳۶- اندازه بنهری و کوچکی فواصل از روی مقدار پرده
و نیم پرده آن معین میشود.

۳۷- تغییراتی که از این جهت بنهری و کوچکی به یک فاصله داده میشود
بوسیله اضافات یا القابی که بنام آن فاصله منظم می کنند نامیده -
میشود و آن اضافات که بمنزله لقب فاصله است از این قرارند
درست - بنهری - کوچکی - افزوده - کاسته - برافزین - نریز
۳۸- درست مخصوص فواصلی است که دیگر بر آن نوا نریز و کوچکی

نمی شود مثل: (چهارم - پنجم - هنگام)

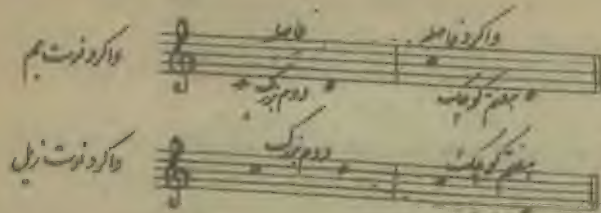
۳۹- بنهری به هر فاصله گفته شود نیم پرده از کوچکی آن فاصله
نریز یا درست است. و بعکس بهر فاصله که کوچکی گویند نیم پرده از بنهری
آن فاصله باید ملای باشد مانند (دوم - سوم - ششم - هفتم)
۴۰- افزوده فاصله ایست که نیم پرده بیشتر از درست یا بنهری باشد
کاسته فاصله ایست که نیم پرده کمتر از درست و کوچکی باشد
که تمام فواصل می توان اظهار نمود.

۴۱- برافزوده فاصله ایست که نیم پرده بیشتر از افزوده باشد
فرو کاسته نیز فاصله ایست که نیم پرده کمتر از کاسته باشد.

(سوم - چهارم - پنجم - ششم)

۴۲- واگرد - Vagard - هر فاصله را می توان دو قسم
معکوس نمود یکی آنکه نوت هم آن را یک هنگام نریز شود و دیگر
آنکه نوت نریز آن را یک هنگام هم خود. این عمل را واگرد
فواصل نامند. و قاعده بر این جاریست که حاصل جمع دو عدد
فاصله اصلی و واگرد آن مساوی به ۹ باشد.

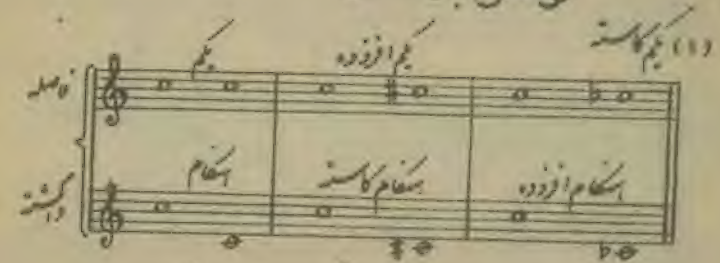
(۱) فر کاسته یا زیر کاسته یک است.



لاخطه کنید که واکورد دوم هفتم شده و حاصل جمع این دو عدد ۹ می شود
و صرف نظر از محل نوتها هر دو مثال یک نوع واکورد داده اند.
حال طریقه دیگر نیز می توان عمل نمود و آن
اینست که اگر هر فاصله را بخوابیم بدانیم واکوردش چه می شود عدد
آن را از آنکه کسر نموده ۷ عدد هفت که واکورد آن باید ست میاید پس
مطابق قاعده فوق پر واضح است که واکورد سه عدد شش است و این
واکورد شش هم عدد سه است زیرا جواب این دو عدد باید همیشه
۹ باشد و در همین زمینه نظام آن است.

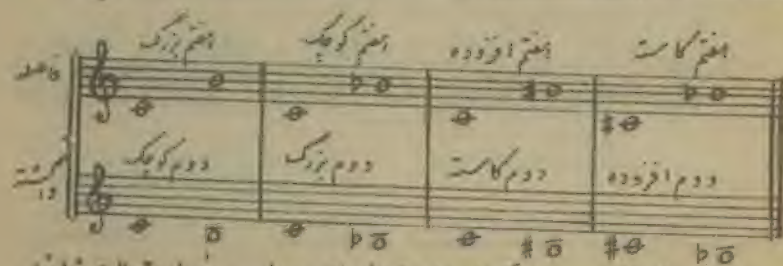
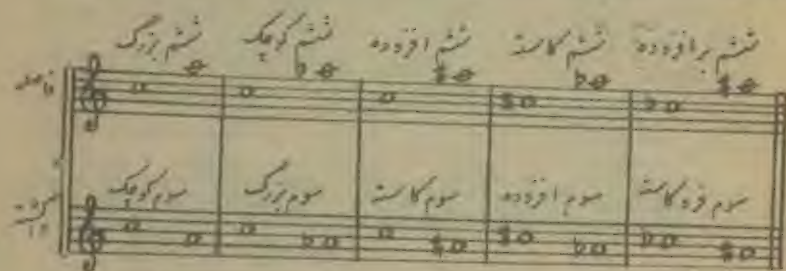
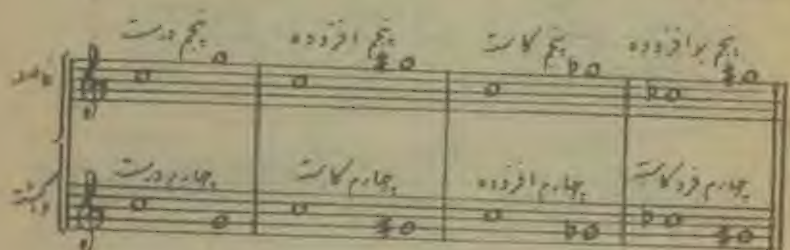
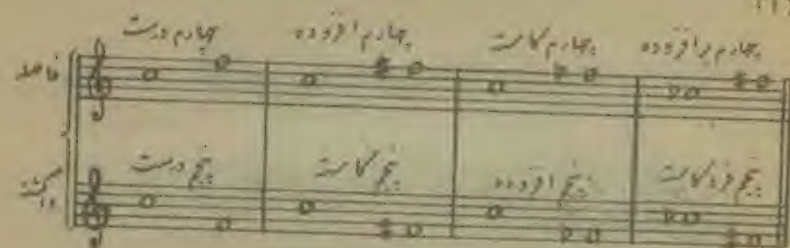
۳۳- واکورد لقب ها - القاب هم ردی قاعده اصلی کلاما و اثرگون
می شوند بدین ترتیب که واکورد : بزرگ - کوچک و بعکس کوچک
بزرگ می شود؛ واکورد افزوده کاسته و بعکس واکورد برافزوده -
کاسته واکورد در ست همیشه در ست است
۳۴- فواصل و واکورد آنها که در صفحه بعد نمودیم با قواعد این کتاب

فواصل بر شو

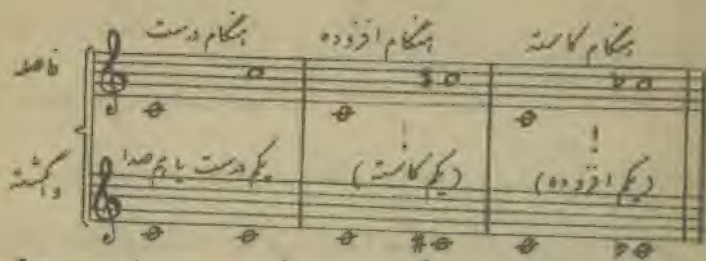


بقیه در صفحه دیگر است.

۱) چون فواصل بر شو را شرح میدهم و این فاصله از حد یکم هم پایین تر اند است
پس از یکم کاسته شده و بنا بر این نام صحیح آن در بن جای یکم کاسته است.

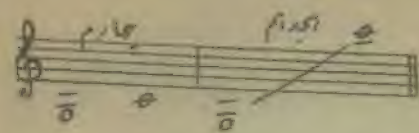


(۱۱) مبرور با فرود و فری کاسته را فقط برای چهارم و پنجم استعمال می نمایند
ولی مابین سوم و ششم هم اخلاق فرود ایم.



درین دو فاصله و اگر د (یکم کاسته و یکم افزوده) که علامت
تعبیر کند ارم ایم برای همین موضوع بوده است که وقت شود:
در یکم کاسته چون دو # یک هنگام به سمت پایین آید ولی
هنوز نرسیده است به پهلوی ^{رفیق} خود پس در حرکت خود کم آید
است بنابراین کاسته است. بعکس در یکم افزوده دو میل یک هنگام
آید است پایین ولی در حرکت خود نیم پرده هم از پهلوی رفیق
خود گذشته است بنابراین افزوده است.

۴ - فواصل مرکب - فواصل که تاکنون نموده شده فواصل ساده
بودند. فواصل مرکب فواصلی است که حدود آن هنگام
بگذرد و ممکن است از یک دو سه و چندین هنگام تشکیل
گردد. ولی دقیق برای هر هنگام یک عدد هفت ازان کسر
نماییم بالاخره فاصله ساده باقی می ماند. چنانکه در فاصله



چهارم دو هنگام افزودیم

فاصله چهارم هم بدست آمد

پس از هر فاصله مرکب برای هر هنگام که هفت عدد کسر کرد و فاصله ساده آن باقی می ماند و باین قاعده هنگام را می توان فاصله مرکب نامید زیرا عدد هفت که از آن کسر شود یک باقی می ماند این همان یکم است که هم صداست و بعضی جزو فاصله نمی گیرند و برخی می گیرند.

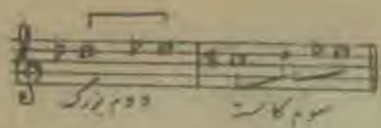
۴۶ - القاب فواصل مرکب - عیناً مثل فواصل ساده عمل می شود چون همان فاصله ساده است که بیل یا دو یا چند هنگام درست بزرگ تر می گردد. پس اگر یک سوم کوچک را با فاصله مرکب از هنگام بیستم و هم کوچک و به دو هنگام بیستم هفت هم کوچک می شود و حال اگر بخوانیم فاصله ساده یاب بیت و پنجم کاسته را بیاییم سه فاصله هفت (۲۱) را از آن کسر نموده باقی چهار می ماند بنا بر این فاصله ساوه ما چهارم کاسته خواهد بود. جدول ذیل برای حساب فواصل ساده و مرکب (تا خوب حساب آن وارد مغز نشدن است) را هنای خویشیت.

فاصله ساده	1 ^m	2 ^m	3 ^m	4 ^m	5 ^m	6 ^m	7 ^m
فاصله مرکب از یک هنگام	8 ^m	9 ^m	10 ^m	11 ^m	12 ^m	13 ^m	14 ^m
فاصله مرکب از دو هنگام	15 ^m	16 ^m	17 ^m	18 ^m	19 ^m	20 ^m	21 ^m
فاصله مرکب از سه هنگام	22 ^m	23 ^m	24 ^m	25 ^m	26 ^m	27 ^m	28 ^m

درین جدول در سطر اول هر عدد ساده را بگیرد فواصل مرکب از یک - دو و سه هنگام آن در ستون های زیرین معلوم است مثلاً در ستون اول فاصله ششم را می گیرید در ستون های دیگر در امتداد آن فاصله ۱۵ - ۲۰ - ۲۷ را نشان میدهد که فاصله مرکب از یک دو و سه هنگام است.

همین طور بعکس هر فاصله مرکب را بگیرد در امتداد آن در ستون اول فاصله ساده آن موجود است.

۴۷ - فواصل هم آرمی - دو فاصله را که در حقیقت با هم فرقی نداشته باشند ولی بدو نام مختلف نامیده شوند هم آرمی نامند مثل



دوم بزرگ و سوم کاسته
که هر دو یک فاصله هم آهنگی

هستند این فواصل را هموفون (Homophony) نیز نامند
و بهتر است که این قسم فواصل با نیم پرده حساب بشوند بطریق ذیل
فواصل هم آهنگی که ممتد در نیم پرده دارند

نیم پرده

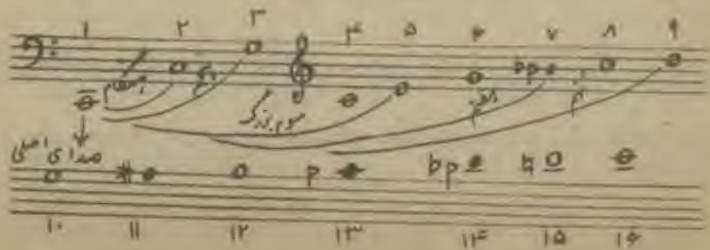
- | | |
|----|---------------------------|
| ۱ | دوم کوچک و فاصله کرمانشاه |
| ۲ | دوم بزرگ و سوم کاسته |
| ۳ | دوم افزوده و سوم کوچک |
| ۴ | سوم بزرگ و چهارم کاسته |
| ۵ | چهارم کاسته و سوم افزوده |
| ۶ | چهارم افزوده و پنجم کاسته |
| ۷ | پنجم کاسته و ششم کاسته |
| ۸ | پنجم افزوده و ششم کوچک |
| ۹ | ششم بزرگ و هفتم کاسته |
| ۱۰ | ششم افزوده و هفتم کوچک |
| ۱۱ | هفتم بزرگ و هشتم کاسته |

گفتار پنجم فواصل هم آهنگی

۳۸ - طنین جسم صدا دار - اگر جسم صدا دار را بر تپش
نماییم (مثلاً سیم سازه ای را) گذشته از صدای دست بازیگر
که بعنوان صدای اصلی یا صدای پایه نامیده می شود
صدا های دیگری در همان حال از آن سیم حادث می شود که
اگر شدت صدای اصلی مانع نبود هر کوشی می شنید. آن
صدا ها را فرعی نامند (آر همنیال) زیرا فاعل عددی آنها
و حدوث آنها بسته به ارتعاش صدای اصلی است که در
لا بر اتوار صدا شناسی روی موند کورد و اسباب های دیگر
به تفصیل تجزیه و شناخته می شوند :

طنین جسم صدا دار یا صدا های فرعی

پوش صدای دو



اگر سیم دست باشد سائر این صدای اصلی را بدهد بقیه صداها
اثر آید تا سازند. صداهای فرعی آن خواهند بود و هر صدایی
که بعنوان صدای اصلی فرض کنیم بهین نسبت صداهای فرعی
خواهد داشت. (البته اثر ۱۶ نیز باید می توان رفت ولی در اینجا
اجتناب می نیت)

چند موضوع را درین اصوات فرعی می توان دقت نمود :

۱- اینکه تمام این صداها در آن واحد یا هم حادث می شوند و
علم شیرین آرمی (اکورد ها و ریاضان) از اینها استخراج گشته
۲- اینکه فواصل آرمی و هر که موضوع این گفتار است و در اینجا
می توان تجسس نمود -

۳- اینکه غمرات اثر یک تا شش وفق بعنوان فاصله آرمی و در
شنیدن می شوند چون قوم خویش درجه اولند خوش آهند
و موافق بگوشت آید نام فواصل پسند یا نوا داده اند که عبارتند
از فاصله های هنگام - پنجم - چهارم - سوم - بزرگ و سوم
کوچک است. و نسبت عددی آنها بین هر دو نوبتی واقع شود
جزو پسند ها خواهند بود.

۴- از مجموع شش بعد هر نسبتی که و برای آن نسبت پسند باشد
(مثلاً ۶ با ۹ یا ۸ با ۱۲ که عیناً مثل نسبت ۲ با ۳ است زیرا هر
سه پنجم درست هستند) ناپسند خوانند اند که در واقع
پسند های درجه دو مند : دوم کوچک - دوم بزرگ -
هفتم کوچک - هفتم بزرگ - نهم کوچک - نهم بزرگ.

۵- همان نسبت عددی که یک یا دو (هنگام) دارد همان را ۲-
با ۴ - ۸ با ۱۶ - یا ۲۴ با ۴۸ - و مانند. برای پنجم نسبت
۲ با ۳ مثل نسبت ۴ با ۶ - ۹ با ۱۲ است. برای چهارم نسبت
۳ با ۴ مثل نسبت ۶ با ۸ - ۹ با ۱۲ - ۱۲ با ۱۶ است. برای سوم بزرگ نسبت
۴ با ۵ مثل نسبت ۸ با ۱۰ - ۱۲ با ۱۵ است. برای سوم کوچک نسبت
۵ با ۶ مثل نسبت ۱۰ با ۱۲ - ۱۵ با ۱۸ است.

پس فاصله هنگام نسبت (۲ : ۳) را دارد یعنی اگر در سازی سیم را
عدد یک فرض کنیم و آن را تقسیم بدو نماییم (دو قسمت نموده در
وسط صدای دیگری بگیریم) هنگام نریل آن صدای دهم که هفتم
می شود. پس (۱ : ۲) یک سوم پنجم میدهد که دوازدهم
می شود و (۱ : ۳) یک چهارم دهم و هنگام نریل میدهد که

لبیت جاذبان جزو ناپسند های تن محبوب می شوند چنانکه
در گام های که چل دیلا خطه می شود :



پیر گفتار ششم تن شناسی (۴۰)

۴۱- الوان موسیقی در - *coloration* موسیقی می تواند بواسطه
صدای تمام احاسات و عوالم بشری را (مطابق تربیت و عادت) توجه
نماید . همین طور می تواند طبیعت را با مناظر مختلف تجسم دهد.
این چنین قوه عالی یعنی وسائل و اسباب کار نماید لازم دارد .
یکی از وسائل مهم آن مد های مختلف و گردش در تن ها است که
دائما لون موسیقی را عوض می نمایند . نقاشی که یک سرنک
بیشتر سروی تخته شاسی خود نداشته باشد از عهد تأثیرات
سرنک آمیزی - که یکی از توانگری های مهم نقاشی است بخواهد
آید . اینست که در بیان احاسات یا توصیف گوشه اثر
طبیعت بواسطه صدای ناچار توصل بمذکور دی های دور و نزدیک
جسته و بواسطه این موضوع که الوان موسیقی می نامیم اثر یک تن

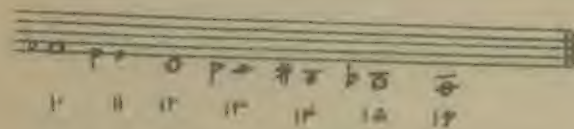
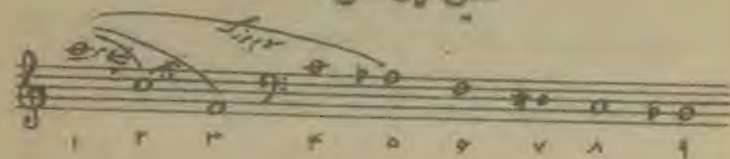
ویک سرنکی دوری خواهد جست .

۴۲- سرنک آمیزی سرنک - همین موسیقی ساخته و پخته و ساخته
بار دیگر با سرنک برده در آنجا این بواسطه سازها و صفات مختلف
آنها که هر یک شبیه به سرنکی کنه است سرنک آمیزی نموده بعد از
موسیقی متمایز یا موسیقی درام (اپرا) تأثیراتش را شنید
نمی نماید پس این دو اصطلاح یکی الوان موسیقی است که بواسطه این
باصول موسیقی داده می شود و بطور اختصار الوان می نامیم
دیگر سرنک آمیزی سرنک است که الوان موسیقی را بواسطه سازها
مختلف سرنک و نواهی سرنک و روشن آنها شدید نموده سرنک
فانتزی با نوا می دهد که بطور اختصار (سرنک آمیزی) می نامیم
۴۳- تن شناسی - در خبر اول درس هفدهم شرح آن داده شد
در اینجا فقط توضیح داده می شود :

۱- اثر نوت های تنی سه الیه و تشکیل داده و درجات گام و احاطه
نمی دیم . اگر پس از شناختن طنین جسم صدا دار
(بی شو) بدانیم که نوت *do* که پنجم بر شو گام *do* است
چه قسم حاصل می شود و چه غرضی از نوت یکی با *do* دارد

والگردی که از او حاصل می شود باز بوسیله طنین طبیعی است
که خود آن را صدای اصلی قرار داده ایم. حال همین فای
طنین بر شو را بطور معکوس (طنین فرو شو) بنامند آرنیک
سوم فرو شوی که نوت آخر خواهد بود که همان نیت نوت
مثل گام خواهد داشت:

طنین فرو شو



در طنین فرو شو مطالب ذیل را وقت نمایند.

۱- در طنین بر شو صدای اصلی از منتقهای بلندی سیم اخذ
شدن است در صورتی که در طنین فرو شو از منتقهای کوتاهی
سیم حاصل می شود یعنی اگر انداز سیم که این گام
صدای اصلی برای دهد با همان شرایط (طول - قطر - وزن

کش (۱) دو برابر کنیم هنگام هم و اگر سه - چهار - پنج
برابر کنیم آرنیک های ۳ - ۴ - ۵ ... فرو شو را میدهند
۲- منظور ما از بدست آوردن فای پنجم درست فرو شوی دو بود
که بدست آمد و حال او را صدای اصلی فرض نموده با طنین بر شو
الکورد (فا - لا - دو) منظور را بدست می آوریم.

۳- سراج به آرنیکهای ۷ - ۱۱ - ۱۴ - ۱۶ که علامت سراج بوده
گرفته اند در کتب اروپائی چون سراج بوده نیت همیشه روی آنها
سناسره گذاشته توضیح میدهند که قدری کمتر یا بیشتر است
از آنچه نوشته شده و ما چون علامت سراج بوده داریم خود
ادا نموده و بعداً در موسیقی نظری مفصل ایرانی شرح خواهیم
داد.

۴- از اینکه نوت پنجم بر شو و پنجم فرو شوی دو برابر نوت
اصلی گرفته و بوسیله طنین طبیعی آرنیکهای دیگر استخراج نمودیم
معلوم می شود که اگر درجات گام سراج را بخوانیم باید این
عمل را که برای گام دو نمودیم نیز برای گام سه بنماییم یعنی پنجم بر شو

(۱) چهار تا عدد است که در ذیل وی صدای اصلی است و مربوط به صدای شناسی است.

ان در و پنجم فرد شوی آن دورا ما خذ بگیریم و شاید این
توضیح کافی باشد تا بدانییم تن های بر شوی ما با اصول پنجم بر شو
پیدا می شوند :

۳۴- دو قسم داند تشخیص داده اند منفصل و متصل : منفصل
آنست که بین چهار نوت اول و چهار نوت دوم یک فاصله باشد.
متصل آنست که نوت چهارم داند اول نوت اول داند دوم باشد
بنابر این فاصله مابین دو داند آن نخواهد بود.
۳۵- داند های متصل بر شو هستند برای اینکه مطالب علمی خوب
در ذهن جایگزین شود اگر مقیم باشد که با مقام مختلف بیان شود و

می کرد و در انتهای درس هفتم بطور اختصار بیان شد که
برای پیدا کردن تن های بر شو (دین و اسر) باین طریق هم ممکن
است که داند دوم را همیشه داند اول قرار دهیم اینک نمونه آن :

همین ترتیب که گوییم تا قیاس نماید
تا نسبت در پیدا شود

۴۸- دائره تن ها از خلاصه مواد ۴۵-۴۶-۴۷ می توان
 يك دائره تشكيل داد كه حرکت تن ها به پنجم بر شو و پنجم فرو شو و تا بطور مسلسل
 به هر مرتبه برگردد و البته این هاتن های بزرگ هستند كه طرز بیان تن
 نسبی آنها دیگر معلوم است :



در دائره تن ها وقت نماید كه :

۱- چون حقیقه دو انزده نیم برده بقیق نیت ما هم در دوازده خانه

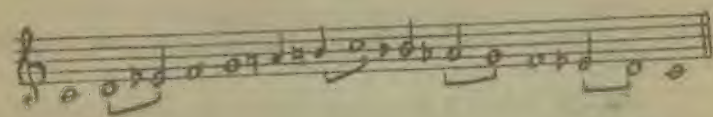
نشان داده ایم فقط چیزی كه هست در سه خانه هر كدام
 دو تن هم آرمی هستند و این برای این است كه حرکت دین ها
 و بل ها كلاً نشان داده شود. بنا بر این هم با تن ده تن بزرگ
 داریم (هفت دین دار- هفت بل دار- یکی تن اصلی) و اگر
 دائره تن های كوچك را نیز همین طور با تنیم پانزده هم در اینجا
 خواهیم داشت ولی در هر دائره سه تن به دو اسم خوانده می شوند
 كه هم آرمی هستند.

۲- اینکه هر يك از تن ها را كه بگیریم یکی حرکت پنجم بر شو را (هفت
 دین) و دیگری پنجم فرو شو را (هفت بل) نشان میدهند.

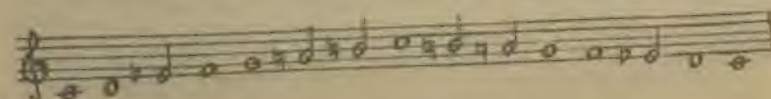
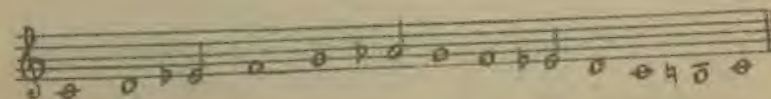
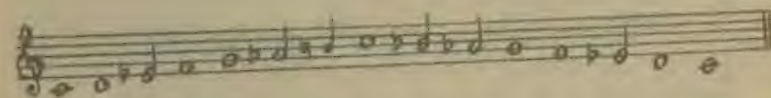
۳- هر يك از تن ها می تواند حرکت خود را در ناحیه تیر و یگی
 بدادمت دهد (یعنی از دین ها وارد بل ها بشویم و حرکت ثابت
 اصلی كه ~~حالا~~ است قطع نشود) ولی حرکت از هر جا كه وارد ناحیه
 دیگر گردد حرکت پنجم تبدیل به چهارم می گردد.

۴- هر تنی را كه ریشه و صدای اصلی فرقی كنیم دو تن راست چش
 بنزله دو فنزند او می مانند یعنی تن و یگترین بستن بین آنهاست

كه خوش درجه اول محبوب شد ^{بدرجه اول} فنزند آن از تن از همان خون

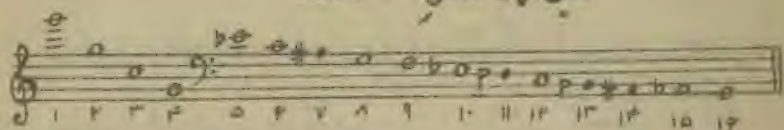


درین گام بیش از دو نیم بود و نیت ولی در موقع صعود و نزول
دوم و سوم و هفتم و هشتم است در صورتیکه در موقع نزول بین
دوم و سوم و پنجم و ششم است که در کیفیت نیت در او متزلزلت
و معلوم نیت آن ثابت است و کوش در آن سه نیم بود و می شنود
که یکی ثابت و دو تا متزلزلت عیب دیگر آن چهار تن بی در پی است
۳- چند قسم دیگر گام کوچک را می نویسند ولی چندان معمول نیست
اما برای اینکه طرزهای مختلفی که ممکن است باین گام عمل کرد نشان
داده شود بدینست نمونه بدیهم :

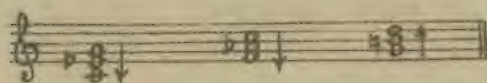


۵۰- استخراج مذکوحل - مذکوحل را از طنین فرد شو استخراج
می نمایند زیرا اگر دو یکد سوم اولش کوچک باشد و سوم در مش
بزرگ از طنین فرد شو استخراج شده (دو - لا - فا) و اگر طنین
فرد شو گام را نیز بگیریم

طنین فرد شو گام



اگر دو کوچک (سل - می - دو) استخراج می شود و برای تکمال
گام کوچک با آنرا از طنین بر شو نوت سل نیز می توان آورد (سه - می - سل)
لا استخراج نمود که تمام درجات گام کوچک را این سه آورد استخراج
گشته است :



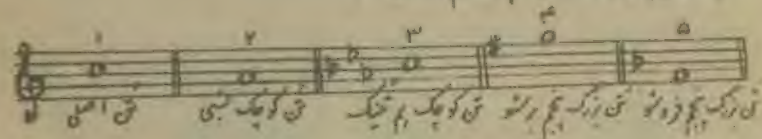
۵۱- تن های خویش و بیگانه - تن های خویش را بدو درجه نیم
می نامیم.

۱- برای هر تن بزرگ کوچک تنبی و کوچک همیشه آن در سه پیاپی

در است آن قرار می گیرند - زیرا در اولی درجات گام هفت
که بود یعنی سلاخ کلید تغییر نکرد و در دومی (کوچک هیک)
گوا اینکه سلاخ کلید آن نسبت به تن اصلی بوسیله سه علامت فرو شو
تغییر می کند چون نت های تنی آنها تغییر کرده است جزو خویش
درجه اول است و سمت چپ آن قرار می گیرد - و در خویش دیگر
این که تن بر لب پنجم بر شو و پنجم فرو شو آن باشد در بالا و زیر آن
جای می گیرند بدین ترتیب :

$$la - do - fa$$

$$fa - do - la$$
و اگر نخواهیم تن با آنها داده و
در واقع به ترتیب بیشتر از دیک بودن آنها تن اصلی بر روی حامل
بنویسیم این طور دنبال هم می آیند :



پس مرتبه اصلی را در درجه اول چهار خویش است که به ترتیب فوق
تن دیک آنها با و معلوم می شود.

۲- حال اگر برای هر یک از این چهار خویش درجه اول به همان ترتیب

نسبت تن اصلی چهار خویش دیگر فرض نماییم دائره خویشاوندی
در اطراف تن اصلی وسیع گشته و بالطبع آنها فی که غیر از چهار تن
خویش درجه اول هستند خویش درجه دوم خواهند بود
که بر حسب لزوم اگر نخواهیم خیلی با سربل شویم باز نسبت و نمره
ترتیب نزدیکی آنها را بنی اصلی از روی همان قاعده است و
چپ و بالا و پایین می توان فرض نمود. درجه اول های ذیل
تن های خویش درجه اول بین خطوط بیضی و درجه دوم ها
خارج قرار گرفته اند ولی هر یک از تن های بین خطوط بیضی را که
بعنوان تن اصلی بگنید سمت راست و چپ و بالا و زیر آنها -
خویشهای درجه اول آنها هستند و اگر نخواهید برای آنها
خویشهای درجه دوم قرار بد هید همان طور متبصر است
(در این صورت فرض کنید که دائره دوسر تن اصلی از تمام اطراف
چگونه وسیع می گردد!) ولی اینها دیگر نسبت به تن اصلی صورت
تن های بیگانه را را خواهند داشت.

(۱) این حد و دیت که موسیقی کلاسیک برای ترتیب اموز و دروس و تنظیم
کتاب و پیدا نمودن اصطلاح برای شرح و بیان بر تواری می نماید و الا در صنعت باید



توضیح :-

۱- برای وضوح مطلب می توان تن های بزرگ را با الفبای در بزرگ و تن های کوچک را با الفبای کوچک نوشته و همین موضوع را قاعد نمود که دیگر نوشتن B برای علامت بزرگ و K برای علامت کوچک نیست و خود متفکران هر وی همین حرکت تدبیری مثل سازچین های طبیعت فرموده و نتیجه حاصل نماید.

(۱) مبرک آلمان ها برای اختصار استعمال الفباست که بجای سم فونتها و کتب علمی بکار می برند و آن را در گفتار هفتم توضیح داده ایم.

مورد احتیاج نباشد.

۲- در خارج خطوط بیضی هشت تن های درجه دوم است که چهار تن آن بزرگ: (re - la - si - mi) و چهار دیگر کوچک است: (sol - mi - fa - re)

۳- حال در صورتیکه تن کوچک را تن اصلی بگیریم با تن همین طور به ترتیب ذیل خوشنمای درجه اول و دوم پیدا می شود که این ها در موقع نگرانی ها و تحصیل آرمی بسیار مورد احتیاج و عمل خواهد بود.



در این جانیف خوشه‌ای درجه دوم عبارت است از تن‌های
کوچک: (si-fa || sol-do) و تن‌های بزرگ: (Sol-Mi-Re-Fa)

گفتار ہفتم۔ نوٹ نویسی

۵۲ - موسیقی نوشته - اصولاً سه طرز برای نوشتن موسیقی است
ایام قدیم تا بحال بدین نحوی داده شده است.

۱- یادداشت اصوات بوسیله حروف الفبا بوده که در یونان قدیم و بعد در روم معمول داشتند و حتی برای ترسیم ریاضی کاری ها و غیره حروف را خوابیده معکوس و بشکل غیر عادی نیز استعمال می نموده اند. در ایران بعد از اسلام نیز بوسیله حروف الفبا (۲۲) بوده ها و ضل را معلوم نموده و ترسیم می کرده اند و در قرون وسطی نیز در اروپا معمول بوده.

(۱) ^{آتش} فر موسیقی الهی ایران شرح داده خواهد شد و دوست فاضل
و محترم ما حضرت اشرف آقاسی مختار اللمعه بدایت تفصیل درین موضوع کتابی نوشته اند
که امید داریم بطبع برسانند تا مورد استفاده موسیقی شناسان شرق واقع گردد

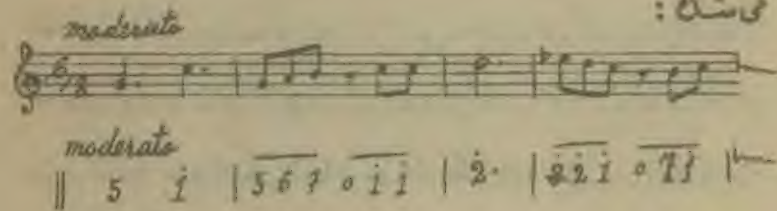
۲- بوسیدۀ علاماتی غیر از الفبا (neum) که نوت نویسی
اعرفه را از همین طرز دوم ناشی است.

۴- بوسیله اعداد مخصوصاً طرز شراذوال رسو که بدتی هم کم و بیش
مقدار دل گشت.

اما طرزی که امروزه موجود است در واقع می توان گفت استفاده از تمام طرزی های گذشته شده و برای ترسیم این تجربی پایان اصوات و تون می رهون افزون موسیقی چه از حیث اختراعات می و در پی سازه ها مختلف و چه از جهت توسعه موسیقی سازی و از کثر چار و جز و کمال تدابیری خط موسیقی می بود زیرا هر وقت که برای احتیاجات آواز ان نگری شده چیزی نگذشته است که بقدری شو و نر و اند و اورد آن طرزی گشته که در واقع خود او در هر یک لباس های جدید پوشیده و ناشناس می گشته است.

۵۴ - نوت نویسی عددی - هفت عدد برای هفت نوت اختیار کرده (۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷) هر نوتی که بخواهد از پنج برابر است نقطه مورب آنرا قطع نماید (۵ ۶ ۷) و اگر دین بگیرد آن را از دست بچپ نرود (۵ ۶ ۷) برای واحد سکوت یعنی سکوت

سیاه صغیرا فرض نموده مثلاً در یک میزان چهار ضرب برای سکت
یکت چهار صغری گذارند. نقطه یک ضرب کشش را میزنند
در هر دو مرتبه یکد پهلوی راست عدد باشد یک ضرب کشش را اضافه می کنند
و اگر نیز عدد باشد هنگام بهم و روی عدد هنگام ضرب را میزنند
خط میزان خود تغییرات ضرب را نشان میداده یعنی میزان ها را دیگر به
وسیله اعداد در اول قطعه معلوم نمی کرده اند خطوط چنگ و
دولای چنگ را در هر دو اعداد می گذارده اند حال آنکه بالایی خط نشسته
می شده :



در آرمی فواصل آرمی و برای این با اعداد نشان می دهند که روی
نوت باس می گذارند (تن اصلی) که دو مرتبه در قسمت الورد ها
توضیح داده شده است.

۵۴ - نوت نویسی - در اینجا منظور از نشان دادن تغییرات در نوت نویسی

آن نیست و بلکه آنچه را که امروز معمولست بطور اختصار نشان
میدهم معمولاً روی گام لا الفبا فرض نموده اند :-

(la si^b do re mi fa sol)
(a b c d e f g)

در تغییراتی که پیدا شد حرف *la* برای *la* باقی مانده
و حرف *re* برای *re* اختیار کرده اند. برای دین ها
کلمه ایس (es) را و برای بل ها کلمه ایس (es) را
با حروف اضافه می نمایند.

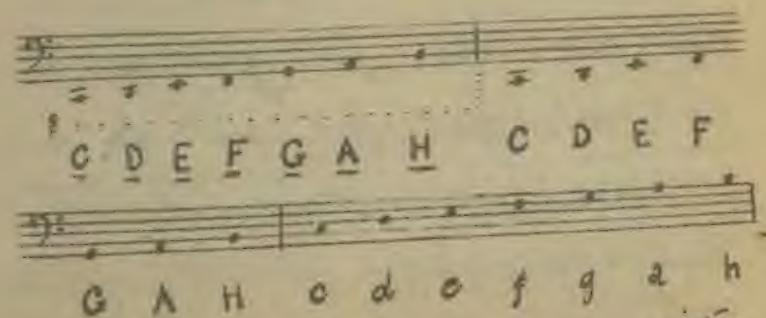
ولی این موضوع در مواقع گفتن است و الا اغلب در نوشتن ها
عبارات تغییر دهند و پهلوی حروف می گذارند :-
در دین ها

cis, dis, eis, fis, gis, ais, his.
do[#], re[#], mi[#], fa[#], sol[#] la[#] si[#]

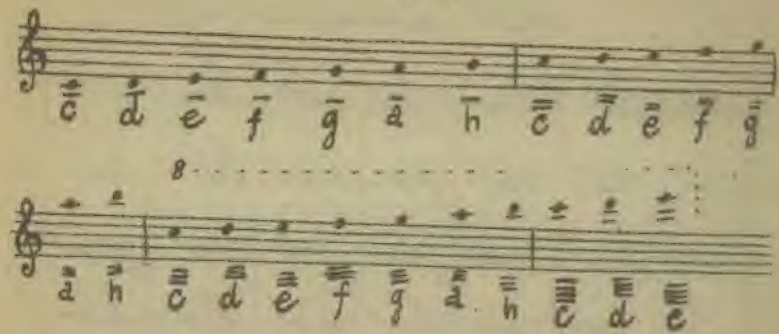
این موضوع فقط در آلمان و انگلیس معمولست و بعقیده ما برای اختصار در موقع
بیان و کتابت مواضع علی غللی لازم است. ما هم طریقی بین فرانسه ها و آلمان ها اختیار نمودیم
و آن وسیله در سبج بوده و این داخل خودیم که قدری دورتر توضیح داده شده است.

در بمل ها

ces, des, es, fes, ges, as, B.
 do^b, re^b, mi^b, fa^b, sol^b, la^b, si^b
 برای دولا دین و دولا بمل (ces, - cis, do^b - do^{na}) ضمیمه آخر مضاعف می شود:
 انگلیس ها B. - برای سی بکلر و B¹ - برای سی بمل
 معمول دارند. اما برای این که نریل و بی صداها بوسیله الفبا
 شناخته شود بوسیله الفبای نریل و این و الفبای کوچک و خط
 اضافی که در زیر یا روی آنها می گذارند تا با صوت را معلوم نمایند
 چنانکه در مثال ذیل صداها را با الفبا با حروف نشان میدهم:-



بسم الله الرحمن الرحیم



۵۵ - در سرایش - اعرود در تمام ملل برای سرایش همان سیلابها
 موسیقی در (هفت فوت) معمولت فقط در بین انگلیس ها در نوشتن
 آن فرقی هست باین ترتیب:-

(do^b, re, me, fa, sol, la, ce.)

ولی فوت سوم و هفتم را بطریقه معمول (me, re, ce) تلفظ می کنند

چون (e) را نمی تلفظ می نمایند. برای ایران و شرق

چون سبب پرده بین دارد صداها را موسیقی می گردد بجهت بیان

مطلب یا نوشتن فواصل و مخصوصاً در کتب علمی داشتن طریقه که با

سرایش نین بتوان عمل نمود لازم است. پس هفت فوت موسیقی

را بطریقه ذیل اگر اختیار نمایم در مواقع لازم بسیار تسهیل می شود:

بطریق الفبائی که برای اینها اختیار نمودیم تلفظ کنند

a	do	re	mi	fa	sol	la	si
#	dis	ris	mis	fis	sis	lis	jis
b	des	res	mes	fes	ses	les	jes
#	dos	ros	mos	fos	sos	los	jos
a	das	ras	mas	fes	sas	las	jas
x	dis	ris	mis	fis	sis	lis	jis
bb	des	res	mes	fes	ses	les	jes
bp	des	res	mes	fes	ses	les	jes
##	dis	ris	mis	fis	sis	lis	jis

بقره :

۱- در این طرز غیر از آنهایی که دو لا عرضی گرفته اند و دارای دو سیلاب هستند مابقی از یک سیلاب تشکیل می شوند و سیلابها (۱) سیلاب - نه - در تمام مل مکرر مورد گفتگو گشته و در اول هم قافیه و حرف ساین در اول کلام هم هست همیشه مورد اشتباه است ما غیر از هفت فوت اول در پیشه بجای نه شری را گرفته ایم که گفتگو هم صدای دهد.

طوری اختیار شده است که در دبستان آواز جزو تمرین های صوتی هستند یعنی از چهار سیلاب خوب صورت تشکیل شده اند :
(a - e - i - o) ولی در موقع سرایش احتیاجی تلفظ سینه آخر آنها نیست زیرا این برای موقع بیان است که خوب واضح باشد و در سرایش برای کشش های مختلف با تلفظ نکردن آنها سر یعنی سهولت ادای می شود.

۲- هفت سیلاب موسیقی و کلامی تمام مل است و ترکیبات برای دین ها و مل ها همان است که بین المللی است . سابع بوده این چون جدید است بنابراین مورد اختلاف نخواهد بود .
ماخذ چنین فوت ها در ترکیبات فقط حروف اول آنها :
(d , r , m , f , s , l , j) خواهد بود .

یعنی چشم همین قدر که حرف اول - misio - را دید فوراً nim بنظر آید میداند که این ترکیب (mi x) می دو لا دین است .
۳- برای تویم صد اها و نریل و بی آنها در نوشته های علمی عین آنچه آلمان ها دارند برای ماین مورد احتیاج است (الفبائی و کوچک) و علامات عرضی را همان طور که آنها سمت راست حرف

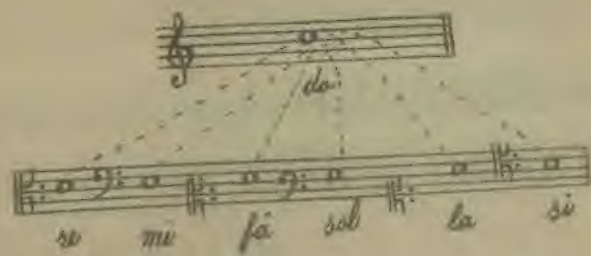
می گذارند ما هم عمل می نمایم بنابراین علامات سریع پرده سر این
همانطور استعمال خواهیم نمود و هر وقت با حروف لاتین یا با نوت
مثال یا توضیحی در ضمن جاست ماری داده می شود باید مطابق قاعده
اصلی از چپ راست نوشته یا خوانده شود.

گفتار هشتم - انتقال

۵۴ - انتقال فکری - آنچه از جزء اول باین جا رجوع شده موضوع
انتقال فکری است که باید در ضمن قرائت موسیقی بدون اینکه عمل
نوشتن روی کاغذ بیاید انجام بگیرد و این عملی است که در
آن چشم کار می کند و هم فکر یعنی چشم نوشته اصلی را قرائت
نموده و فکر آن را بفاصله لازم انتقال داد و اجرای آن را بوسیله
دست امر میدهد. برای رسیدن باین مقصود
سه عمل ذیل باید توأم و مقارن هم بوسیله فکر و شعور انجام گیرد.
۱ - اختیار نمودن کلیدی فرضی بجای کلید قطعه که بوسیله آن اسم
نوت ها عوض شده و اسم نوت های تن جدید را خواهند گرفت
یعنی تنبیل قطعه نوشته باید اسم تنبیل قطعه انتقال شده را بگیرد.

۲ - همین طور سلاح بعد از کلید از بین سرفه و سرنر خواننده
سلاح تن جدیدی جانشین آنها خواهد شد مثلاً اگر در قطعه
بک دیز هست و ما بخوایم یک دوم بزرگ باین تر انتقال بدویم آن
دیز سرفه و یک بل بعد از کلید آده فرض خواهیم نمود سرنر را
گام ~~محمّد~~ یکام فاباید برویم.

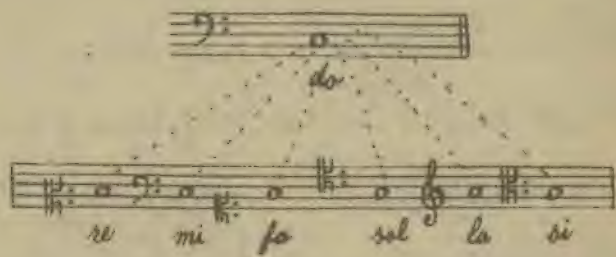
۳ - قیلا باید دانست که علامات غرضی جلوجه نونهائی (جزو سلاح
کلید هستند یا نیستند) و بچه طریقه تغییر می نمایند. اشکال این
قسمت بیش از سایرین است و بنابراین باید برخواننده خوب واضح
و روشن گردد که این از هر قسمت مثال و توضیحاتی داده می شود.
۵۷ - تعویض کلید - چنانکه ذکر شد عمل اول تعویض کلید است
و برای این موضوع اولاً باید دانست که در صورتی که دوی
کلید سل را ماخذ بگیریم و بخوایم بهمان دو تمام اسامی شش
نوت دیگر را بدویم چه کلید هائی باید انتخاب نمود :



بنابر این قطعه که در تن دو نوشته باشد بهر فاصله که بخواهیم انتقال بدویم مطابق طریق فوق می توانیم برای کلیدی فرض کنیم مثلاً اگر یک سوم بالا تر باشد یعنی دو که سیل است یک سوم بالاتر (می) خوانده شود (صداید) پس دو باید می صداید بد مطابق نمونه فرق کلید فای چهارم اختیار خواهد شد.

اگر بخواهیم یک پنجم پایین تر صداید بد باید کلیدی تجسس کنیم که آن دو را فای خوانیم می بینیم آن کلید دوی خط دوم است ... برای دوم کوچک و هنگام معمول نیست کلیدی فرض شود بلکه آن را بوسیله سلاخ کلید به تن هم اسم (Homophone) انتقال میدهند. مثلاً قطعه تن دو را میخواهیم یک دوم کوچک بالا تر یا پایین تر انتقال دهیم احتیاج فرض کلید نداریم یا هفت دین میزند

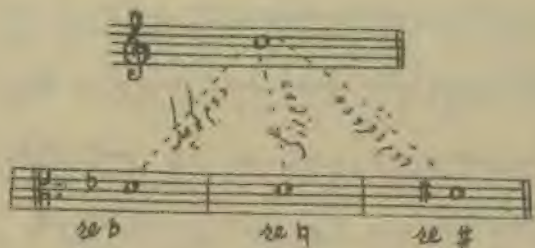
سلاخ فرض می کنیم که در تن دو دین میشود یا هفت بل فرض میکنیم که در تن دو بل باشد و با همان کلید می خوانیم. ولی با کلید هم ممکن است چنانکه دوتر مثال نموده ایم. حال اگر قطعه اصلی با کلیدی غیر از سل نوشته شده باشد باز وضع تغییر می کند: مثلاً فرض کنیم یک قطعه پیانو یا ارک یا چیل را میخواهیم انتقال نظری بدویم - دست راست آنها که با کلید سل نوشته شده با مثال فوق موافقت دارد ولی دست چپ آنها که با کلید فا چهارم نوشته شده بوضع ذیل درمی آید.



بنابر این اگر قطعه باید یک سوم بالا تر انتقال یابد برای دست راست کلید فا چهارم و برای دست چپ کلید فا سوم باید فرض شود. مسلم است بواسطه اشکالی که این نوع انتقال دارد

هر دست را اول باید علیحده تمرین نمود و پس ازان بهم انداخت
چیزی که باید رعایت کرد آنست که کلید ها فقط برای تغییر دادن
اسم نوت است و دخالتی در درجه نریل و بی آنها نخواهند
داشت بنابرین انتقال از هر وی درجه نریل و بی اصل قطعه است
یعنی دست راست و دست چپ در همان جای که در قطعه اصلی
صدای دهند یک سوم بالاتر باید صدای دهند . زیرا اگر
ازین باشد دومی که با کلید مثل میزدید و حال هم باید یک سوم
اگر با کلید فا چهارم بجای خودش نخواهید بنیزد و در هنگام
باید بهتر بنیزد در صورتی که نباید این طور باشد پس منظور از
انتخاب کلید ها فقط عوض کردن اسم نوت است و درجه ارتقا
آنها بسته به صدا دار اصلی قطعه است که از هر وی همان ثبت
باید بالاتر یا پایین تر برود . در فرض کلید ها برای انتقال
بفواصل مطلوب کوچکی و بزرگی یا افزوده و کاسته بودن فواصل
و خالتی نمی نمایند و آنها را بر وسیله سلاخ فرضی درست می کنند
چنانکه قطعه در دو است می خواهیم به دوم کوچک یا بزرگ یا
افزوده بالاتر انتقال دهیم باید فقط کلیدی که فاصله دوم بالاتر

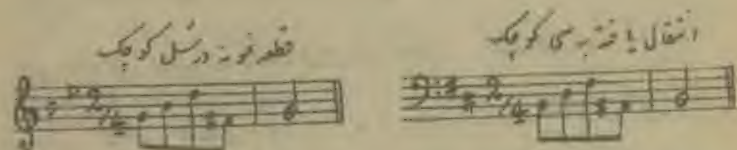
را معلوم می نماید انتخاب کنیم پس کلیدی می خواهیم که با آن
do لا re می خوانیم.



در این مثال در اولی (دوم کوچک بالاتر) در تن *do* هستیم
یعنی پنج بل بعد از کلید فرض می کنیم در دومی (دوم بزرگ)
در تن *re* هستیم یعنی دو دین بعد از کلید فرض می کنیم
در سومی (دوم افزوده) در تن *re* هستیم یعنی هفت دین
و دو دین بعد از کلید فرض می کنیم ولی هر سه تن با
یک کلید انتقال داده می شود زیرا می خواهیم اسم دو به
re تبدیل گردد و با کلید دومی خط سوم مطلوب ما حاصل
۵۸ - تغییر سلاخ فرضی - این عمل عبادت است از این که سلاخ
پس از کلید قطعه نمونه را در خیال سرقه و سلاخ لازم برای

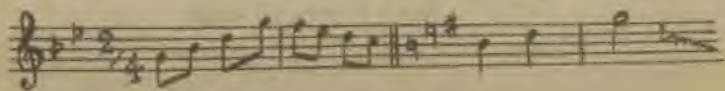
تجدید و آنگاه یعنی توسیم شده فرض نماییم.

و عینا مثل همان است که در انتقال نوشته عمل نمودیم با تفاوت اینکه اینجا باید تغییر را در اول قطعه جدید در خاطر توسیم نمود مثلاً قطعه نمونه در تن سل کوچل است میخواهیم به فاصله سیم بزرگ بالا تربیریم (سی ۱) پس باید از تن سی بزرگ (نمی سل کوچل) به تن سل بزرگ (نمی سل کوچل) برویم عینا که باید در خاطر بسیاریم از این قرار است :



در اصل نوت ها هیچ تغییری پیدا نکرده است ولی کلید فاهرتن دو بمل و آنگاه دو دین بوسیلۀ فکر در خاطر باید بماند.
۵۹ - علامات عرضی و انتقال - اصل اشکال انتقال در اینجا است و اگر مطلب بکار بر خوانند خوب واضح و معلوم گردد در واقع رفع اشکال شده است بقا برای روشن نمودن مطلب لازم میبایم

که حقایق ذیل را در موقع حذف یا اضافه نمودن دین ها با ملاحظه
هائوسر که گذاشتن دین موجب این بود که نیم پرده کر مائیل صدا بالا برود پس حذف دین معکوس آن می شود یعنی موجب آن می شود که نیم پرده کر مائیل صدا پایین بیاید. همین طور قسمت بل ها هم برداشتن و حذف یک بل موجب این می شود که نیم پرده جدا بالا برود یعنی برای بالا بردن یک صدا چه یک دین اضافه کنیم چه یک بل حذف نماییم هر دو یک حال را دارند یعنی هر دو علامه عرضی ذیل کنند شده است و یکراست در اینجا اغلب بکار بدو معنی استعمال می شود. یعنی اگر بل را نسخ نماید در واقع مثل دین استعمال شده و اگر دین را نسخ نماید در واقع مثل بل استعمال شده است باین دلیل در تغییر تن و فو دو خط گذاشته و سلاخ تن جدید گذاشته می شود بجای علامه مانی که از همین رفته است در تن قبل نیز بکار گرفته شده می شود تا معلوم گردد که تن جدید روی هم رفته با چند علامت بر شویا فرد شو تغییر یافته است :

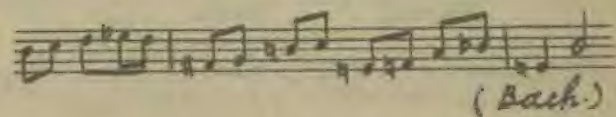
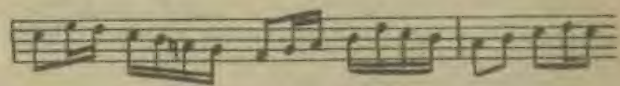
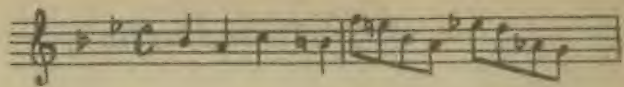


در این مثال معلوم می شود که تن چندین با سه علامت بر شو تغییر یافته است.

حال پس از توضیح فوق برای تغییر علامات عرضی در ضمن انتقال دو قاعده می توان ذکر نمود :-

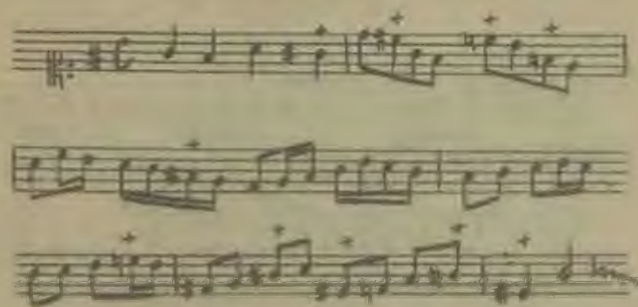
اگر در سلاخ تن انتقال یافته نسبت بتن نوشته بر تعداد دین افزوده شود یا از تعداد بدل کسر شود (که هر دو یک صورت است یعنی علامات بر شو یا د شده اند) هر چند دینی که افزوده شود یا بدل کسر شود یعنی جمع دین های افزوده شده و بدل های کسر شده را بر ترتیب (فا - دو - سه - لا - می - سی) گرفته در مقابل این نوت های که این اسامی باشند علامات عرضی بتن نوشته داریم پوره کرمانیک (در فاصله انتقال شده) بالا تر می بند یعنی برای دو لا بدل ط - بل گذارده می شود و همین طور برای بل بکار و برای بکار دین و برای دین دو لا دین گذارده می شود

قطعه نمونه برای انتقال (ضربید)



در صورتی که قطعه فوق را که در سری ط بزرگست بخوانیم انتقال فکری بل بزرگ بدیم باید اول کلید دوی خط اول را فرض کنیم تا سه که نیک است در همان جا سل خوانده شود بعد دو بل از بین می رود و برای کام سل یک دین افزوده می شود که جمعا سه علامت بر شو تغییرات پس از کلید است که ترتیب مذکور سه نوت اول دو دین ها می شود (fa - do - re) هر علامت عرضی که در مقابل این نوت ها هست نیم پوره کرمانیک در تن انتقال شده بالا تر می رود : علامت بولا و سه روی آن نوت ها برای مقایسه گذارده شده :

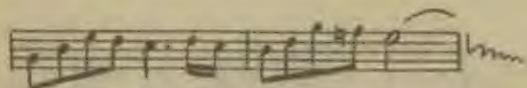
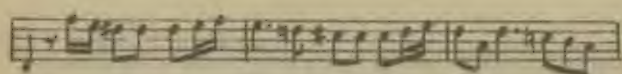
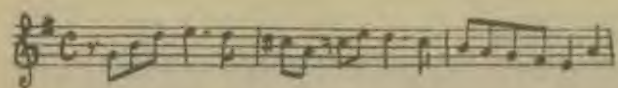
در انتقال نظری باید این را اجرا شود



در مقایسه با مثال اول می بینید که تمام عرض هائی که (در این
قطعه انتقال شده) در مقابل نوت های (*fa do - do*)
می آیند نیم پرده بالا رفته اند ولی نوت های دیگر عیناً مثل
قطعه نمونه همان علامت را گرفته اند.

۲- قاعده دوم عین همان قاعده اول است مگر با این تفاوت که
این ترتیب که : اگر در سلاخ تن انتقال شده نسبت به تن
نوشته بر تعداد بل افزوده شود یا از تعداد بل کم شود
(که هر دو یک صورت است یعنی علامت فرد شمر یا د شده اند)
هر چند یکی که افزوده شود و دیگری که کم شود یعنی جمع یا
افزوده شدن و دین های کسر شدن را به ترتیب (سی - می -

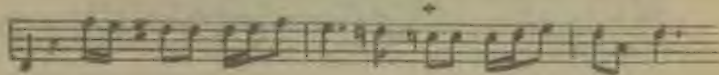
لا - ر - سل - دو - فا) گرفته در مقابل نوت هائی که
باین اسامی باشند - علامت عرضی تن نوشته داریم پرده
که مایل (در قطعه انتقال شده) باین تری برند یعنی برای
دولادین - دین گذارده و همین طور برای دین بکار و برای
بکار بیل و برای بل دولادین گذارده می شود.
قطعه نمونه برای انتقال



در صورتی که قطعه فوق را که در سل بزرگست بخوانیم به نای
بزرگ انتقال نظری دهیم باید اول کلید دوی خط چهارم را
فرض کنیم که تن یک قطعه را (سل) یک دوم بزرگ باین ترتیب
(فا) و بعد چون یک دین از قطعه اول رفته و یک بل به تن

انتقال شده اضافه می شود پس ده علامت فرو شو تیرا
حاصل شده که بتی تیب دور بل ها باید در قطعه انتقال شده
که جلو نوت های سی و می علامت عرضی را نیم پرده کریم
پایین تر آورد چنانکه علامت بعلاوه نشان میدهد.

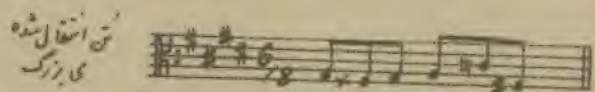
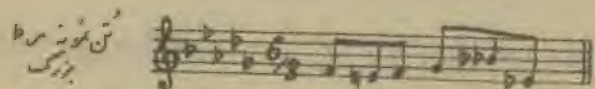
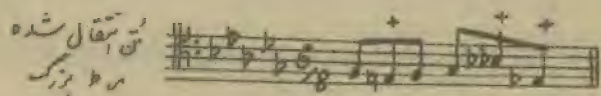
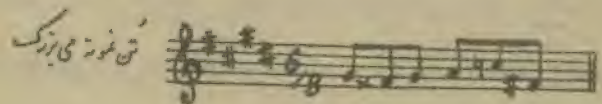
در انتقال نظری باید این طرح اجرا شود



در انتقال اگر تعداد علامت ترکیبی تن نوشته دتن انتقال شده
از هفت عدد بگذرد باید قاعده ذیل جاری گردد

۱- راجع بعلا مات عرضی در تن انتقال شده بر شو برای دو
لا دین بکار برای دین بل - برای بکار دو لا بل و مقابل
نوت های که بنا به دور بر شو ها اسم دارند گذارده می شود

۲- راجع بعلا مات عرضی در تن انتقال شده فرو شو برای
بکار دو لا دین برای بل دین - برای دو لا بل بکار -
در مقابل نوت های که بنا به دور فرو شو ها اسم دارند
گذارده می شود.



۳- انتقال فاصله - پس از آنکه تمام قواعد را شناختید -
برای این نوع انتقال سه قانون را می که بنظر ما می رسد (مطریقی
که خود عمل می نمایم) انتقال نظری است بوسیله فاصله انتقال
یعنی هر فاصله که تیب تن نوشته یا تیب انتقال شده دارد باید

عین آن فاصله را همیشه در نظر داشت و هر نوت را به همان ^{صدا} انتقال داد. این ترتیب خیلی سهلتر است تا اینکه کلید فرض
نموده و در علامت عرضی باین اشکالات قواعد را درج
عمل بگذاریم مثلاً همین دو مثال اخیر را که از همه مشکلات است
بطور نمونه بگوئید اولی یک دوم افزوده (یا یک سوم کوچک)
تمام نوت ها باید باین ترتیب و در دومی بعکس است.
باین ترتیب در فواصل خیلی سهلتر به مقصود میرسیم.
شاکر باید به همین ترتیب عمل نماید تا بتدریج باری فواصل در ذهن
او باندازه آسان در روشن گردد که حتی از عهد انتقال آلودها
و موسیقی چند صوتی و بالاخره قرائت پارسیون امر کسرت
نیز بر خواهد آمد.

کتاب پنجم - ملودی و پلیزیدی

۶۱ - ملودی (در جزء اول تعریف شده است) برای این صداها
بی درمی که مطابق سنتهای منطقی یعنی تشکیل ملودی را می دهند
که از هر قسمت موسیقی کتب و قواعد نوشته شده نیز از تمام

قسمتها با ذوق بیشتر مربوط و بنا بر این امر از آنرا است با وجود
این نظریاتی می توان بیان نمود :

اصل ثابت هر ملودی تغییر آهنگ صداها می در پی یعنی تغییر
بر شو و فرو شو می است که اصولاً نباید زیاد جهت و خفیه داشته
بلکه باید متدرج و بالا ریم باشد. فواصل واکه زیاد جهت و خفیه
داشته باشد (سوم - چهارم - پنجم) فواصل آرمی و سرگویند
و فواصل که از پنجم و ده و نیم بوده تشکیل می شود ملودی و سرگویند
در هر حال در تحت تاثیر و نفوذ آرمی است که تمایلات ملودی
بوسیله درجات بیان شده و انداز گرفته می شود. گام
نیز در اثر آرمی حاصل می شود. اکنون پس از این
تعریف می توان گفت حرکت بر شو و فرو شو ملودی مانند تاثیر نمودن
در حیات و زندگیست - حرکت فرو شو شبیه به تنگی و درجات
و سستی در حرکت طبیعت است از اینجا سنتی بین حرکات ملودی
با حرکات سروح از نظر اضطراب و هیجاناتهای مختلف حاصل می شود
باین ترتیب که می توان حرکت بر شو را میل - طبع - کوشش - حلد و
تجسس نام نهاد و بعکس حرکت فرو شو را ترك لذت - و گداز

بهای تشق و نسکین نام گذارد این ترجمان مفید مانی و بدیه
 با گوش هر شنونده تشخیص داده می شود - در تفریه سروده
 یا موسیقی الهوی و در موسیقی های جدید آنچه دائم می شنود
 از این حرکت بر شو و فرو شو یک چیز مفاهیم روحی را می بیند
 خود منتها باید با منطق معین او گردد تا نا آید بختد البته در دست
 مبتدی بواسطه عدم مهارت و شتابزدگی ممکن است گذشته
 از این که تا اثر نمی کند مضمحل هم واقع شود.

پیش از دو هزار سال پیش عم آریستوخن (Aristoxenus)
 این طور بیان می کرده که: اندیشه و تصورات مستمع دائم با
 تغییرات آهنگ درجات موسیق در تغییر است.

گذشته از ذوق لطیف و داشتن مهارت در خواندن و نوشتن
 و حفظ بودن قطعات بسیار از شاهکارهای موسیقی و بهنگام
 مختلف باید فکر نوامیس و سازند ملودی دائم متوجه تشخیص
 و مطالعه در رنگات ذیل باشد:

۱- توصیف و چگونه گام های دیانتیل که از آنها سرسهمائی
 آسان و قابل فهم تران ساخت تا بسینه آن ها کلماتی برای

جمله موسیقی و بیان مطلب تهیه بنامیم این هضم ها مبرری است
 تصنیفات درجه و گام خواهند بود.

۲- تجسس در اثرات مختلف ملودی و ری که از یک الگود
 (نیایه محلی را که اشتغال نموده) می توان بدست آورد.

۳- تشخیص عناصر اولیه فرم های موسیقی از قبیل تکلیل و تریل
 متیف ها (Motifs) تقلید - توسعه - تخفیف و غیره ...
 مطالب سه گانه فوق هر یک موضوعی است که قابل نوشتن کتب
 و اندیشه های بسیار است که بد بخانه جمال شناسی موسیقی
 هنوز درین قسمت ها تجد کافی مطالعه دارند ...

۴- گفاد موسیقی (۱)، مثل سایر گفاد ها (ادبی - علمی -

فلسفی - و غیره) باید دارای منظری و مطلب معین بوده و طریقی
 بر ویرش آن بنا بگوچال و بزرگی موضوع از جمله های صریح
 مطلع و مقطع و توسعه بیان بنا بقواعدی که جاری و مورد
 درک و فهم عامه است ساخته شود.

ملودی نیز عیناً مثل کلام و زبان تقسیم بدو طریقی گردد:-

(۱) discours musical

۱- ملودی موزون که در واقع مثل شعراست و بیت های آن
باندازه هم دارای سجع و قافیه و مقدار معینی از سیلابهای
شعریست.

۲- ملودی آنرا که در واقع مثل نثر است یعنی بایند میزان و کلام
وزن ها و بیت های یک اندازه و هم سیلاب نیست بلکه همان
که در نثر کلمات و لغات آزادانه پی در پی آید و برای جمله ها اندازه
قطع معین منظور نیست و آنرا بند قافیه آنرا است در ملودی
آنرا هم رسم های موسیقی در کوچک و بزرگ بدون بستگی به
میزان و ضرب های ضعیف و قوی (که بمواقع معین بیایند) آنرا
آنرا بند قافیه و قطع معین جمله ها، صحبت نموده و خیلی ساده تر
و مؤثر تر آن ملودی موزون بمقتضی تأثیر میدهد.

ملودی موزون را که تقریباً تمام موسیقی اروپائی آنرا تشکیل می
دهد متریک (۱) گویند و در درجه اول شامل
و تقیض ها و آنچه که بالائی لید (۲) *Lied* گویند و بالاخر موسیقی

(۱) نثرانه این طرز نوشته می شود (*Metrique*)

(۲) نثرانه این طرز می نویسند (*Lied*) منظومه قطعاتی است که شعر با موسیقی

اینست و کافه شایان و غیره کلاماً از این موسیقی موزون تشکیل
(موسیقی درام و اپرایی اروپائی مخلوط آنرا متریک و آنرا اد است ولی
بواسطه میزان که اجزای درام را کسر و نوشتن پارسیون بر خطی آن
نموده است آنرا وی کامل و آنرا سلب نموده بنا بر این آنرا تاثر آن
هم گاسته شد)

ملودی آزاد در مشرق از ایام قدیم میادگار ماند و هنوز شگفتا
نفوذ موسیقی متریک او را از این نبرده است. این موسیقی
همان است که تشکیل آوازها و دستگاه های ایران و عرب و کلید عماد
اسلامی را داده که در واقع موسیقی منشور است و برای اینکه نظم به
آنرا وی آن نغز و مابین خلاف عقیده خطی آن موسیقی دانها
که معتقد بودند آوازها و یاباید با میزان یعنی بسبب موسیقی متریک
نوشته (آوازها را بی ضرب نوت نموده و بند سرخ سبیل خاصی برای
نوشته آنها ایجاد گشته است که می توان آرمی داد. پارسیون نفوذ
والته سرور بر وزن بنا بر احتیاج تکمیل تر نخواهد گشت. اکنون چون
آنرا بی وزن و تقطیع آنها کامل دارند - اغلب سرودهای مدرسه و تالیف
این جانب لید است.

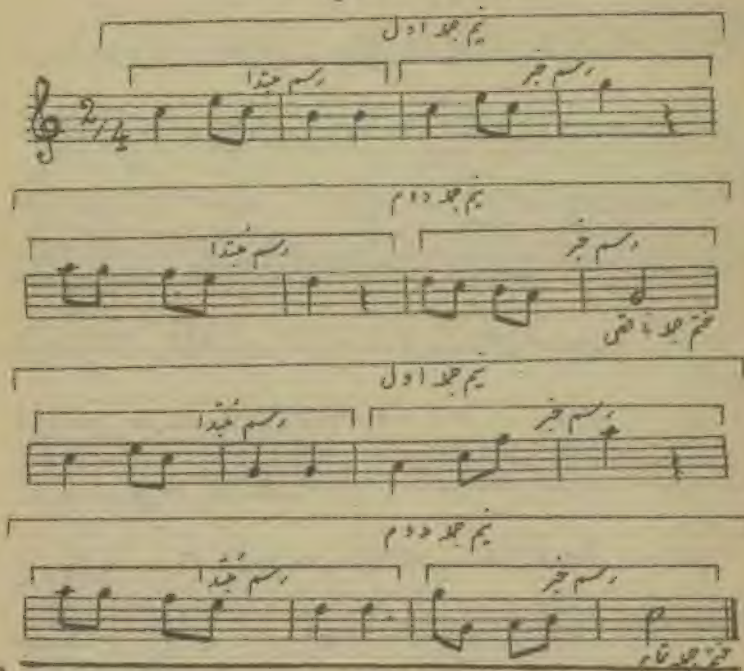
در این جزو گفتگوی مالتز موسیقی نظری ایرانی است پس باید
بشرح موسیقی متریک (۱) و نیز دانیم و موسیقی آزاد را ماکول به
موسیقی نظری ایرانی بنماییم.

۶۳- جمله بندی - عبارت موسیقی دارای چند جمله است که هر
یک منهم دیگر است و اگر بطریقه کلاسیک فرض نموده و دو جمله برای
آن قائل شویم دارای یک جمله ناقص و یک جمله تام خواهد بود هر
جمله این می تواند تقسیم بدو (بسه) نیم جمله شود همین طور هر
نیم جمله دارای دو یا چند سهیم ملودی و راست است که برای هم می بندد
و ختم واقعی شوند. این تقسیمی است وسیعتر و ضیق تر از آنکه
در جزو اول شده است.

(۱) درین جا تفاوت بین کلمه متریک و موزون باید شرح دهیم:

موسیقی متریک *Metrique* - است که اختلاف آکسان را (ضعیف
و قوی) در موسیقی بیان می نماید و بنا بر این اطلاق به میزان و جمله و مقدار و تکرار
در هر نیم جمله موسیقی و ملحقان یک بند شعر در موسیقی و نیز نهای مشابه می
موسیقی موزون *rythmique* - است که اختلاف کشش را
(کوتاه و دراز) تعیین نموده و بنا بر این طریق تشکیل میزان - در موسیقی ملودی

عبارت ۱۶ میزانی



و قطع کلام را با موسیقی معلوم می نماید - پس موسیقی موزون کاری باین نداشت
که نظم باشد یا نه یا اینکه جمله ها هم اندازه باشند بلکه در یک و الاخره منظور
آن شخصی وزن است که سهیم ملودی از آن تشکیل می شود باشد فوق یا
استثنای شود که وزن در هر دو قسم ملودی موجود است متغیر و در یکی (متریک)
براسطه وجود میزان ضعیف و قوی مجایهای معین برای آن تعیین و کشش ها
کوتاه و دراز تابع ضعیف و قوی نبوده صورت نه برپای می کند - پس هر دو قسم

نیمه عبارت ۱۴ میزان است که تقسیم بدو جمله هشت میزانی
 شده جمله اول ناقص است و مثل باب جمله استغناء نیمه است زیرا
 ردی درجه ثلثان فرود آمدن است جمله دوم نام است زیرا بر
 نیک فرود آمدن است. هر جمله بدو نیمه چهار میزانی
 تقسیم شده و هر دو میزان تشکیل یک سرهم ملدی را میدهد که
 ابتدا شده و نکراد آن باب است کوچک خبر آن است.
 موسیقی متریک نیز دو نوع است :-

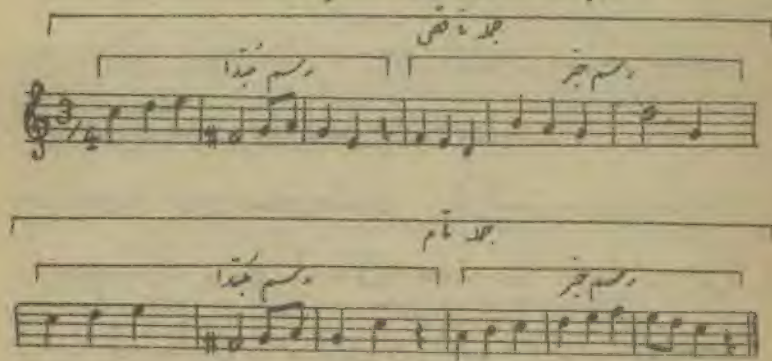
۱- موسیقی متریک جفت (۱) موسیقی متریک طاق.
 در متریک جفت بنای سرهم ملدی و ساختن عبارت بر تقسیمات
 جفت است که آنرا دو - چهار - هشت - شانزده میزانی تشکیل
 می شود چنانکه در عبارت فوق مشاهده شد.

موسیقی مونوزون است (چنانکه در انتهای ماده بیت اشاره شده است)
 یعنی باید گفت موسیقی مونوزون متریک و موسیقی مونوزون آنرا که بواسطه
 انحصار کلید مونوزون سلازم هر دو انداخته ایم.

(۱) موسیقی ترکیب جفت را نیز *Binaire* یا *Carrure* و موسیقی ترکیب
 طاق را *Ternaire* می نامند.

متریک طاق آنست که سرهم ملدی و عبارت آن از تقسیمات سه
 میزانی تشکیل گردد

(عبارت متریک طاق ۱۲ میزانی)



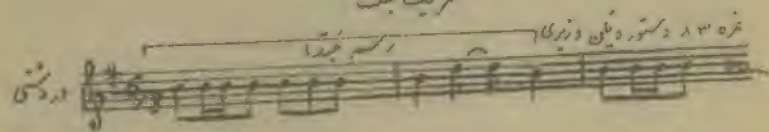
مارشهای نظامی و سرودهایی که باید در میدان برای حرکت
 و سرزنش اجرا شود بطور کلی از موسیقی جفت ترکیب می شود
 مگر اینکه تقطیع شعر ایجاب نماید.

برای موسیقی رقص و فانقزی متریک طاق بکار می رود ولی
 بطور کلی متریک جفت بیشتر معمول است. اما بعکس مغرب
 اصول موسیقی مشرق بیشتر ردی متریک طاق است در هر
 حال موسیقی متریک مشابه است یعنی دائم نکراد و سرهم

ملدی می شود هر چارسم ملدی عوض شود باید اقلاد
مدت یک عبارت عوض نشد و مطلب را بیان نماید در صورتیکه
در موسیقی آنرا و متشابه نیست و برای عبارت و جمله قطع
معین متشابه وجود ندارد و همین آزادی است که لطف
آفتکوی این موسیقی را معلوم می نماید.

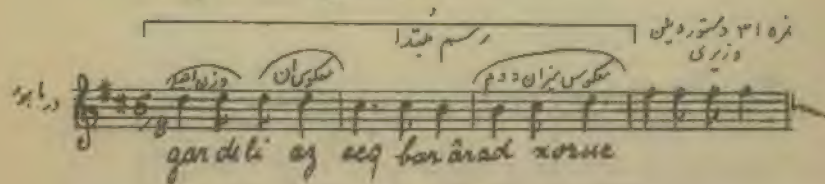
چند نمونه از موسیقی مشرق از ترکیات خود از نظر ذوق
در رسم ملدی و متریک طاق یا جفت ذیله ارائه می شود
ترتیب توسعه آن را می توان در کتاب دستور و بیان تصنیف
این جانب مشاهده و اندیشه نماید.

ترکیب جفت



درین مثال رسم ملدی دو میزان را اشغال کرده بنا بر این متریک
جفت است ولی چون با شعر توأم نیست جمله ناقص از چهار حمله
نام از پنج رسم تشکیل شده است (نمره ۸۴ دستور و بیان)

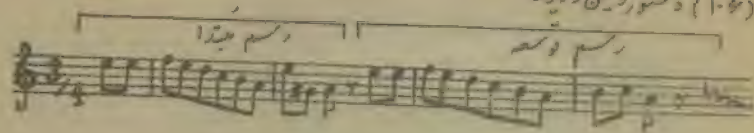
guzal sarai



درین مثال رسم ملدی سه میزان را اشغال نموده بنا بر این
متریک طاق است و باید هر بند شعری در سه میزان و با همین
وزن ترکیب گردد تا مطبوع باشد - در طاق وزن ضرب اول
میزان اول نمونه اصلی است و در میزان دوم همان وزن است
منتهی در ضرب اول ادغام شد و بجای یک چند دیگر نقطه
گرفته است و در میزان سوم بکلی معکوس میزان دوم است
سودی هم تکرار و مختلفات وزن ضرب اول میزان اول در سه
میزان این رسم ملدی را تشکیل داده و چون این رسم یک
بیت شعر را تماماً حائز است پس جمله ناقص نیز همان رسم اول
است و جمله کامل رسم دومش خواهد بود. (نمره ۳۱
دستور و بیان)

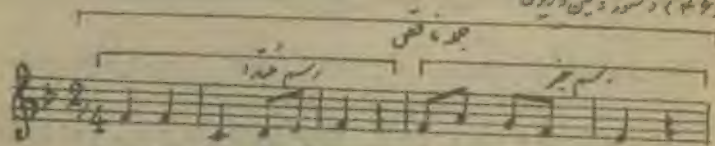
Valse

(۱۰۶) دستور دین و زیری



درین مثال وزن سرهم مربوط به میزان نیست یعنی از اول میزان شروع نمی شود ؛ ولی در حساب کلاً متویل جفت است و دو میزان بدو میزان حساب می شود و چون منظور از این ملودی حرکت رقص است باید پاها را در نظر داشت بنابراین باید سازند آن از صنعت اندازی (arts plastiques) کماله اطلاع داشته باشد و الا رقص آن روان و موزون و با ارمانی نخواهد بود

(۱۰۶) دستور دین و زیری



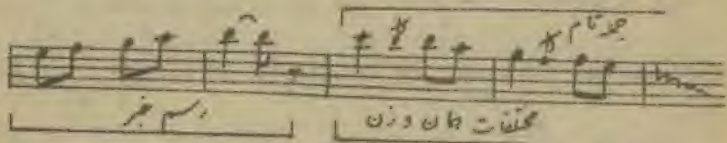
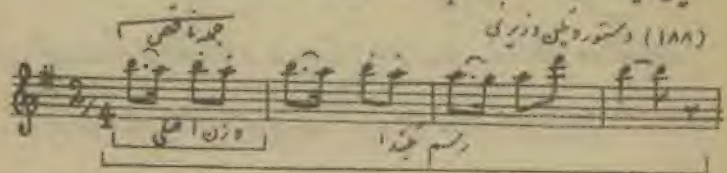
senin gofte ki day ke damec pajak

درین مثال شعر بطریقی صنعت شده که هر بیت از آن از یک سرهم سه میزانی و یک سرهم دو میزانی توکیب گشته که مجموع آن جمله ها

نیم میزانی می شود (متویک لحاق) گاهی ملودی می تواند مثل اشعار مستزاد هر جمله آن توکیب از چند میزان اصل و جواب مختصری باشد مانند این شعر :

نرغش و دیوان خرد جوشن است به تن این جوشن برایش
دل و جان و اما انرا و روشن است به کمال هنر بکوش
در ملودی ذیل نیز اصل جمله چهار میزان و دو میزان هم مستزاد تشکیل میدهند که جمعا جمله نافی را ساخته اند :

(۱۸۸) دستور دین و زیری



۶۳ - سر وند ملودی - حرکت یار وند - Ravand - ملودی
باید برای سرآیدن سهل و پسند باشد و برای این مقصود
بهتر از هر قاعده آنست که نوا مین در خواندن آواز کار کرده باشد

و هر چه میسازد خود بتواند اجرا نماید پس اگر فواصل ملذذی
که برای سرآیدن مشکل و برای شنیدن ناپسند است کنار
بگذاریم فواصل پسند ذیل باقی می ماند :

نیم پرده گو مانیک - دوم کوچک و بزرگ - سوم کوچک
و بزرگ - چهارم درست - پنجم درست - ششم
کوچک - هنگام درست.

بطور استثناء دوم افزوده در صورتی که در مد کوچک
باشد (و حرکت بر شو مخصوصاً روی تنبک برود).

بعضی ها ششم بزرگ را نیز در *رود* - *Rowe* -
بر شومی پذیرند و اغلب اگر در ششم بر شو نوت
ششم بل پرده فرود آید خوب است مگر این که
محسوس باشد در این صورت برود روی تنبک
خوبست.

بطور کلی سُرّوهای کوچکت پسند ترند و آنچه در گام عادی
نشان است حتی اگر خارج از تعداد سُرّوهای فوق باشد

سهل تر اجرا می شود.

فواصل مرکب نیز ممنوع است (مگر در ملودی برای
ساز ها آهنگ بند درست).

با وجود این ذوق باید همه جا متخلف باشد مثلاً چهارم
درست خوب است ولی اگر دو چهارم درست پی در پی
بیایند ناپسند و بد است.

پس باید از هفتم یا نهمی که اثر سه نوت تشکیل شده و بیک
سو حرکت نمایند پرهیز نمایم مگر آنکه نوت میانی بیک
طرف متصل باشد :

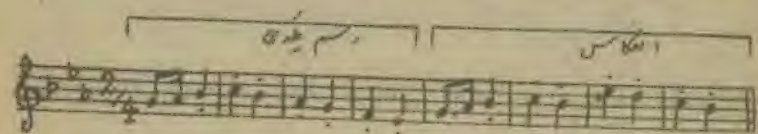


یک سوزن ملدی دیگر که باید اجتناب کرد چهارم افزوده است
که در سه نوت یک جهت برود مگر اینکه دو نوت دوسوی
آن در بر شویم برده و یا تنیک سوار شده و در فرو شو
نیم برده و یا تنیک فرو آید.

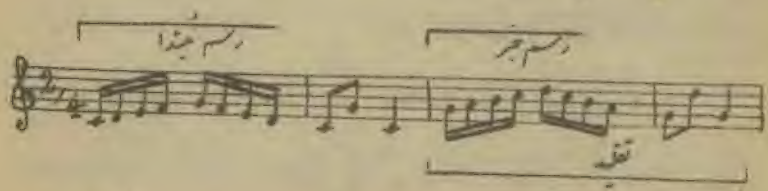


تبصره - برای نوت محوس همیشه یک میل طبیعی است که برود و در
تفیک و این موضوع را در اصطلاح تمایل جاذب گویند. این
میل در چهارم افزوده اثر فائز می شود در دو نوت واقع می شود
یعنی فاهم باید می را جذب نماید و اگر این دو نوت تمایل جاذب
را انجام دادند جزو فواصل پسند و اگر بدون جذب طبیعی اندند
جزو فواصل ناپسندند چنانکه در مثال فوق مشاهده می شود.

۴- انعکاس - تقلید - فروز - انعکاس در موقعی است که یک
رسم ملدی را با همان وزن در هنگام بهر یا در یکتا یا در حانجا
با دیگر مثل انعکاس رسم اول شنوایان ولی پس از شروع
در ساندن اینکه این همان رسم است آهنگ آنرا تغییر دهند:



تقلید - آنست که رسم ملدی را در فاصله (معمولاً پنجم) -
آن را عیناً تقلید نمایند :



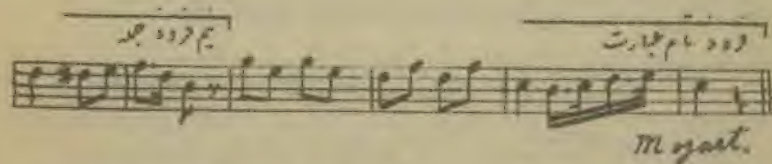
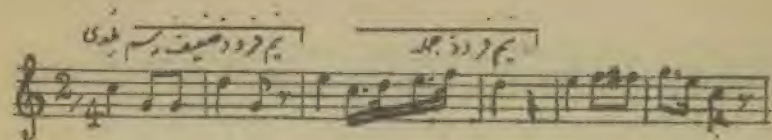
فروز آنست که در آخر جمله ها ایستای بشود و این نفس کشی است
که عیناً باید همانطور که در حرف نردن عمل می شود یا در نوشتن
بوسیله نقطه گذاری (الحاجام (۱۱) نموده می شود معنی
(۱۱) الحجام را در آخر کتاب دستور نامرطبیع برین مفصل شرح داده ایم و ملاحظه

آهنگ جمله را قبل از فهم کامل منهای عبارت از آهنگ صوت
و طرز ایست حس کرد که جمله سؤال است یا شرح و حکایت
یا امر و فرمان

در جمله های موسیقی هم در ملودی هم در آرمینی و هم در آرمینی و فروذها
بجای همان نقطه گذاری ها است. مثلاً جمله را ناض کو بیند
بهمان دلیل که فروذ آن ناض است و نام کو بیند بدلیل اینکه
فروذ آن کامل است. در آرمینی فروذها مفصل ترند
و انواعی دارند و در ملودی هم می توان انواع دیگر
تشخیص داد و می قبل از تحصیل آرمینی بعضی حقیقی آن
همی توان پی برد. پس در این جا فقط الکفایه و نوع
فروذ می شود :- نیم فروذ و فروذ تام :

در نیم فروذ ایست روی یکی از نوت های کام عبارت از تنیل
می شود و در فروذ تام باید ایست روی تنیل شود و ضمناً
خاتمه نام عبارت را برساند.

آن برای تقریب همین مقدار کلاً مفید است.



پس همان طور که در تکلم فروذها بر سبیل تغییر آهنگ صوت
از حالت یگانه روی صوت نریل یا بهیوی ایست می نمایند
و معنی های مختلف از آن درل می شود در موسیقی هم باید
کاملاً معنی حقیقی ایست روی هر نوتی را شناخت :

مثلاً در صورتیکه بیدانیم نوت محسوس تمایل جاذب دارد
پس اگر روی آن ایست نمایم چون منتظر شنیدن صدای تنیل
هستیم می توان گفت این فروذی است که سؤال را برساند و
انتظار جواب تنیل را باید داشت

۶۵- در ساختن ملودی - پس از آگاهی کامل بشرح مقدار نیم
(ملودی و جمله بندی) در ساختن ملودی باید متوجه نکات

- ۱- قواعد متريك عبارت از تقییدات سه سه یا چهار یا پنج گانه های کوچه در دو به دو یا سه به سه یا چهار یا پنج به پنج است.
- ۲- شناختن گامهای مختلف و حالات آنها و مد گردی به تن های هاید برای احراز آن قدر یکتا است.
- ۳- سرودن ملودی از فواصل و سُر و شایسته به موضوعی که مدنظر است.
- ۴- عدم تجاوز از حدود هر صوت یا وسعت هر ساز که مدنظر است.
- ۵- رعایت سیلابهای قوی - ضعیف - دراز - کوتاه - مضاعف - کنگ در موقعی که شعر یا موسیقی توأم است.
- ۶- دقت کامل در فرد های جمله ها و ختم قطعه سرودی قی که با آن شروع گشته است.
- ۷- تشخیص آفرانی که برای هر نوع موسیقی لازم است (مارش - رقص - سرود - لید و غیره که در هر تو توصیف شده)
- مخصوصاً فهم و تشخیص میزان و ضرب حقیقی یا رباعی ملودی است

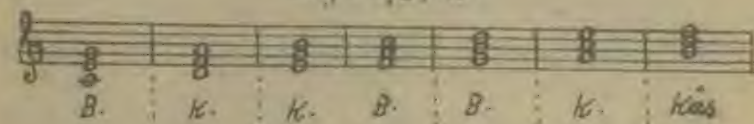
توضیح - از خلاصه کفایت فهم مباد این طور می شود که کاملاً بقواعد ساختن ملودی آشنا شده اید؛ زیرا منظور ما این نبوده و در این جا آنچه که در موسیقی نظری می توان بیان نمود بیان گشته است . ولی چون در مشرق اغلب موسیقی دان ها ذوقی برای ترکیب ملودی دارند و ملودی هم اصل موسیقی مشرق را (با این توسعه و توانائی که از گام های مختلف حاصلت تشکیل می دهد) قدری مشروح تر بیان نموده و باز هم بیان می شود تا مورد استفاده برای ترکیب قطعات کوچک ساده واقع گردد . مسلم است که برای تحصیل آن از منابع مختلف نوآموزی در دوره عالی هنرستان موسیقی باید استفاده نمود .

گفتار دهم - اکورد ها

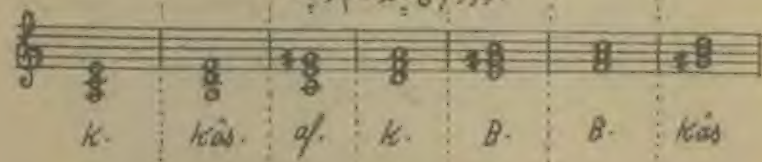
۶۶- اکورد های سه صدائی - آرمینی را قبلاً شرح دادیم و طرز استخراج اکوردها را از طریق صدای اصلی نیز بیان نمودیم حال اگر سروی هر درجه گام بزرگ و کوچک یک اکورد سه صدائی از نوت های خود گام به بندیم و برای یک سرده اکورد با حلاله مختلفی خواهیم شد. این اکوردهای سه صدائی را لقب (بند)

(۱) و اکوردهای چهار صدائی و پنج صدائی را لقب ناپسند و اوکت دو صدائی و اکورد می توان نامید بلکه باید فاصله آرمینی در گفت این اکوردهای پسند:

اکورد ای پسند گام بزرگ



اکورد ای پسند گام کوچک



(۱) سابقاً مطبوع و نامطبوع می گفتیم ولی حتی الامکان اگر در علوم جدید کلمات

در مجموع اکوردهای این دو گام چهار قسم اکورد پسند است که باید شناخته و بدانیم که سروی هر درجه از گام چه قسم از آنها واقع می شود.

اینک چهار قسم اکورد پسند که از مثال فوق استخراج می شود:

۱- اکورد بزرگ (سوم اولش بزرگ و سوم دومش کوچک) که بعلامت (B) شناخته می شود سروی درجه ۱-۴-۵ گام بزرگ و درجه ۵-۶-۷ گام کوچک واقع می شود.

۲- اکورد کوچک (سوم اولش کوچک و سوم دومش بزرگ) که بعلامت (b) شناخته می شود سروی درجه ۲-۳-۶-۷ گام بزرگ و درجه ۱-۴-۵ گام کوچک واقع می شود.

۳- اکورد کامسته (دو سوم کوچک سروی هم آید) که بعلامت (x) شناخته می شود و چون فاصله کلی او پنجم باین دلیل از سروی فاصله بین دو نوت طرین نام می نهیم.

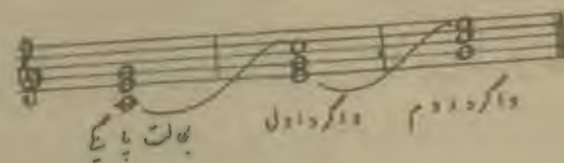
۴- اکورد افزوده (۱) (دو سوم بزرگ سروی هم آید است) که فاصله بین صداهای معمول گورد خیلی بهتر است.

(۱) اکورد افزوده را در آرمینی کلاً سیل استعمال نمی نمایند و بکلی ناپسند است.



بعلامت (که) شناخته می شود (چون فاصله کلی او پنجم از (است) فقط روی درجه - ۳ - گام کوچک واقع می شود.
اکورد ها به همین ترتیب که درجه بندی شدن آنها بگوشت
پسندیدن توانست بعضی اکورد های قسم اول (اکورد پنجم) پسند
توان همه بگوشت است و بعد قسم دوم و سوم و چهارم به ترتیب
بگوشت سخت نمی آیند.

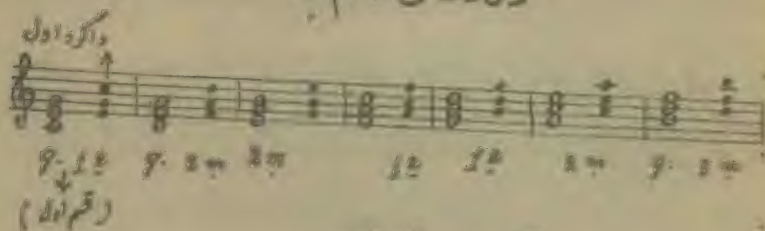
۶۷ - واکورد اکورد - همان طور که هر فاصله آرمی و برامعکوس
می نمودیم حال هر اکورد را می توان واکورد نمود و آن این طور
حاصل می شود که نوت بم (پایه) اکورد را یک هنگام بالا از
روی آن دو صدای دیگر گذاریم : و این را واکورد اول
گویند همین واکورد اول را می توان باز واکورد نمود که واکورد دوم حاصل
می شود.



و این دلیل اصلی ذکر آن می شود و در موسیقی جدید با این اشیاء استعمال می شود

هر اکوردی که بحال اصلی باشد گویند بحال (پایگی) است
چرا ؟ بدلیل آنکه نوت بم آن پایه آن است یعنی نوتی که از
طنین آن سایرین استخراج شده اند و این در صورتی که
در واکورد های آن - دیگر نوت بم آن را پایه نگویند زیرا
نوت پایه در اینجا این اکورد واقع شده پس بگویند نوت را نوت
باس گویند : ملاحظه شود که در واکورد اول پایه (که)
یک هنگام بالا ترفقه و حالت اکورد بکلی تغییر نموده و برای یک
سوم کوچک و یک چهارم درست روی هم قرار گرفته اند و
در واکورد دوم (نمود) نوت باس واکورد اول را یک هنگام
بالا ترفده ایم که باز صورت اکورد عوض شده است
زیرا حال صدای اکورد عبارت از یک فاصله چهارم
درست و یک سوم نهم است پس ابتدا واکورد های اول
اکورد ها را خوب بشناسیم بعد به واکورد دوم برسیم و این هم

واگدهای اول کام بزرگ



واگدهای اول کام کوچک



در مثال هایی فوق تشخیص نکات ذیل را باید بدید :

۱- چون در واگرد اول از نوت باس تا نوت سپران فاصله ششم است این الگور در بنام الگورد (۶) می نامیم .

۲- همان طوری که در واگرد ها - کوچک بزرگ شدن و کاسته افتاده می شد در اینجا هم اگر سوم اول الگورد باید بزرگست در واگرد آن ششم بزرگ می شود . پس بطور کلی الگوردها پسند قسم اول در واگرد اول و برای ششم کوچک (دوم کوچک) و الگوردهای قسم دوم در واگرد اول و برای ششم

بزرگ (و سوم بزرگ) هستند .

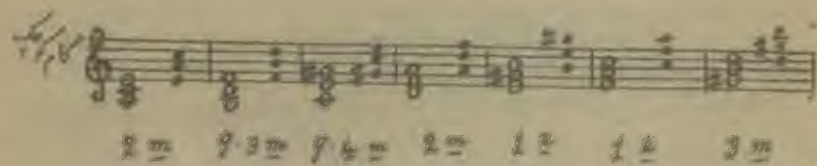
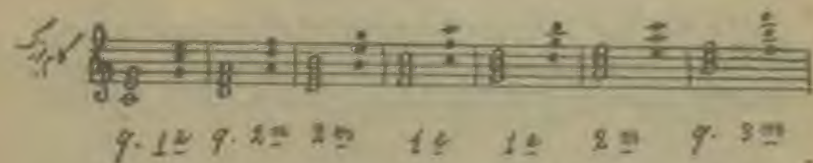
۳- در الگوردهای قسم سوم که از سه وی پنجم کاسته نام گرفته بودند الگورد شش بزرگ با چهارم افزوده تشکیل می شود .

۴- در الگورد قسم چهارم که از سه وی پنجم افزوده نام گرفته است ششم کوچک با چهارم کاسته تشکیل می شود .

تصوره - هر چهار قسم را با حرف ق ف ت ج ، در زیر الگوردها نموده ایم درست دقت نموده و فواصل آن را بشمارید و برای اینکه واگرد اولی را فورا بداند که الگورد با یکی آن کدامست ، نوت سپران را بگذارد و زیر نوت باس الگوردها بحالت با یکی نشان داد ، خواهد شد .

۶۸- واگرد دوم - واگرد اول را در صورتی که با هر دیگری - واگرد نامیم واگرد دوم الگورد با یکی بدست می آید که بنام الگورد چهار و شش معروفست زیرا فاصله اول آن از باس چهارم ، و فاصله دوم آن از باس ششم می شود :-

واگرد دوم اکورد چهارشش



در واگرد دوم تشخیص نکات ذیل داد می شود ::

۱- اکورد های قسم اول (بزرگ) مرکب از چهارم درست و ششم بزرگ می شوند (یا سوم بزرگ)

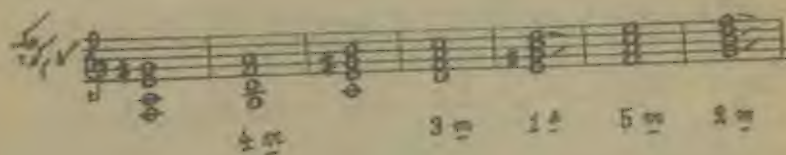
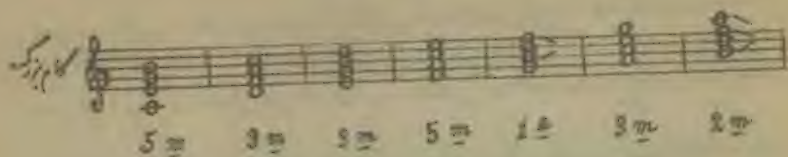
۲- اکورد های قسم دوم (کوچک) مرکب از چهارم درست و ششم کوچک می شوند (سوم کوچک)

۳- اکورد های قسم سوم (پنجم کاسته) مرکب از چهارم درست و ششم بزرگ می شوند.

۴- اکورد های قسم چهارم (افزوده) مرکب از چهارم کاسته و ششم کوچک می شود.

۴۹- اکورد های هفتم ناپسند - در اکورد های پسند دو سوم روی هم می گذاریم که تشکیل سه صدا را میداد - حال سه سوم روی هم می گذاریم که تشکیل چهار صدا را میدهد و چون فاصله هفتم چه ملدی و چه آرمینی و هر جزو فواصل مشکل برای خواندن و شنیدن و بنا برین ناپسند بود در اینجا هم چون انرا پایه تا فوت سپوان که سربلن از همه است (بهین بخشهای دوسو) فاصله هفتم را تشکیل میدهد (این است که این قبل اکورد ها را ناپسند نام نهاده اند. و چون اصولاً هفتم کوچک پسند تر از هفتم بزرگ است پس اکورد های پسند قسم اول را که هفتم کوچک اضافه نمائیم (هفتم نمایان) از همه مطبوع تر هستند. تمام اکورد های چهار صدائی را اکورد هفتم نامند زیرا تشخیص آنها و ناپسندیشان بواسطه فاصله هفتم است.

اکورد های ناپسند هفتم



در اکورد های ناپسند طرزا مطبوعیت و برای اکورد های پسند است و ماسکلی درجه بندی می نمایم که هر اکوردی که مطبوع و دقیق مورد استعمال و شخصیت آن در آرمی می باشد جلوتر بنشیند تا به همین طرزا از اول در ذهن بر روی آنان عادت گردد و از هر روی همین تقسیم بندی در مرتب آنها قرار گذاشته می شود.

۱- هفتم نمایان - اکوردیست که در واقع جزو اکورد های پسند و خیلی هم بکار است که روی درجه پنجم هر دو گام بسته می شود. صدای آن اکورد سه صدای بزرگ با ضافه هفتم کوچک است این اکورد دارای سه نوت جاذبه که حرکت اجباری دارند.

۲- هفتم محسوس روی درجه هفتم گام بزرگ و هفتم کاسته روی درجه هفتم گام کوچکست که نیز خیلی بکار می روند و دارای سه نوت جاذبه که حرکت اجباری دارند. همین دو اکورد را روی درجه پنجم هر گام که بگذرانند شکل اکورد های نهم را میدهند که دوسر تریز آنرا خواهد شد.

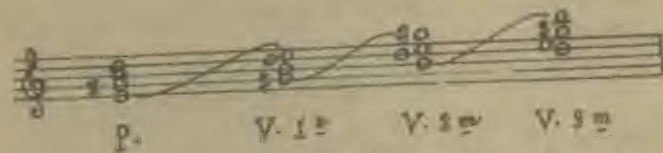
۳- هفتم کوچک روی درجات ۲-۳-۴-۵-۶- گام بزرگ و درجه ۴-۵- گام کوچک واقع می شود نقطه هفتم که ناپسند است حرکت اجباری دارد.

۴- هفتم کوچک با پنجم کاسته که فقط روی درجه دوم گام کوچکست عیناً مثل اکوردی است که روی درجه هفتم گام بزرگ بسته می شود با این تفاوت که درین جانات پایه دیگر محسوس نیست و حرکت جاذبه ندارد و اگر اتفاقاً بطرزا هفتم محسوس عمل نمایم عیبش این خواهد شد که مدگدی به تن نسبی بزرگ کرده ایم و در صورتی که برای مدگدی نباشد تاثرش کوچک را خراب می نماید.

و اگر در دیگر روی درجات اول و سوم گام کوچک گفته
شده است در آرمی کلاسیک مورد استعمال ندارد.
فاصله هفتم این اکورد ها چون ناپسند است عموماً حرکت اجزاء
دارند و استعمالشان شرائطی دارد که ذکر آن در این جا موقوف
ندارد.

۵- هفتم بزرگ روی درجات ۱-۲-۳-۴ گام بزرگ و درجه ۵-
گام کوچک واقع می شوند - بواسطه اصطکال نیم پرده (دو دوی)
در ترکشتها بد صد است مگر برای موسیقی درام و خوف و وحشت
۷۰- و اگر در اکورد های هفتم ناپسند طبیعی است که برای اکورد ها
چهار صدائی سه و اگر دمی توان داشت

بطور نمونه هفتم نمایان گام کوچک بلاسه و اگر دمی شان می دهیم



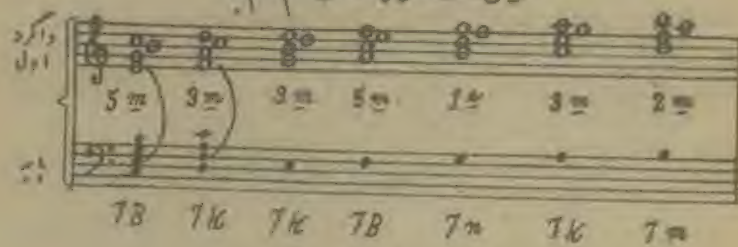
(P) علامت اکورد بحالت پایکی است (V) علامت برای
اکورد استعمال شدن.

تبصره - در و اگر د های هفتم همیشه یک فاصله دوم پیدا
می شود که در و اگر د اول بالا و در و اگر د دوم وسط و در و اگر د
سوم پایین واقع شده است ولی نه اینکه نظری از روی
نوشته تشخیص بدید زیرا در نوشته فقط نوت باس
بجای خود می ماند و بقیه نوت ها را می توان تغییر محل داد
بنابراین در صورتیکه اسم نوت ها را چنانکه در هر و اگر دمی به
ترتیب نام برده می شوند گفته شود در ضمن بیان خواهید دید
که در محلهای مذکور واقع می شوند چنانکه اگر اسمی نونهای
و اگر د دوم را بگوئید اینطور است (سی - ریمی - سل) و چون
و اگر د دوم است ر - می که فاصله دوم است در وسط واقع شده
و این طریقی است که فبراً می توانید نوت پایه و هفتم را که پهلوی
هم افتاده فاصله دوم را تشکیل داده اند پیدا نمایید زیرا با هر
دوی اینها مطابق قواعدی که برای تئسل (پیرایش) و حرکت
اکورد ها در آرمی خواهید دید کار خواهید داشت و باید
سرعت آنها را تشخیص دهید.

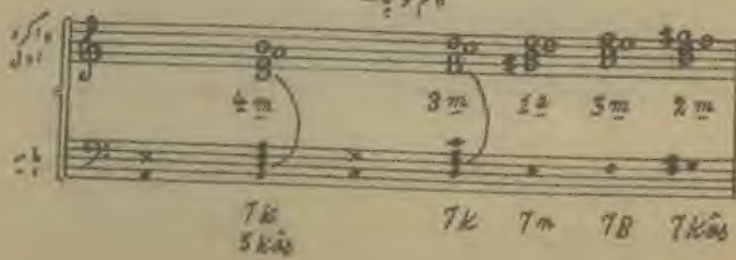
۷۱- و اگر د اول هفتم های ناپسند - هر یک از این و اگر د های

اول هفتم ها (فواصل هفتونی را با بایس الورد حساب می نمایم) دلنا
 فواصل (سوم - پنجم - ششم) خواهند بود که البته سروی هر چه
 از گام حالت فواصل تغییر می نماید و هر یک از این الورد ها نیز بنا
 بر حالت آن فواصل نامی میگیرند ولی بطور کلی اسم الورد های
 واگرد اول را - پنج و شش نام نهاده اند زیرا فوٹ ناپسند در
 انجا است : بایس واگرد های اول مطابق گذشته همیشه فاصله
 سوم را با فوٹ پایه دارند

واگرد اول الورد های هفتم گام پنجم



گام کوچک

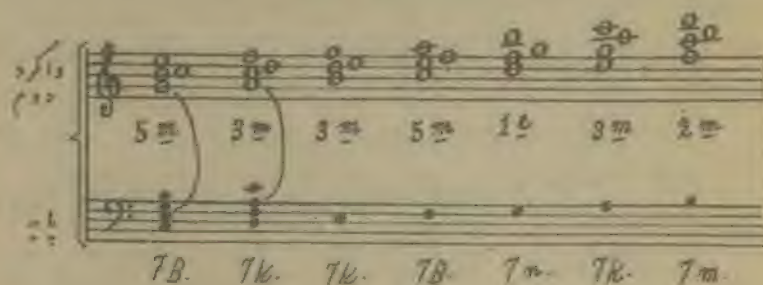


اسامی واگردهای اول و نسبت درجه مطبوع بود نشان بطریق
 ذیل است :

- ۱- پنج کاسته و شش - اسم واگرد اول هفتم نابین دو بد است
- ۲- پنج و شش محوس - اسم واگرد اول هفتم محوس - پنج کاسته
 و شش محوس - اسم واگرد اول هفتم کاسته است.
- ۳- پنج و شش - اسم واگرد اول هفتم کوچک است که سروی درجا
 ۲-۳-۶ - بزرگ و ۴-۵ - گام کوچک است.
- ۴- سوم کوچک و پنج و شش - اسم واگرد اول هفتم کوچک با پنجم
 کاسته است که سروی درجه دوم گام کوچک است.
- ۵- پنج و شش کوچک - اسم واگرد اول هفتم بزرگ است که سروی
 درجا ۱-۲-۴ - گام بزرگ و ۳-۵ - گام کوچک قرار می گیرد و بر پایه
 اصطکاک (دو و سی) و (می و فا) کم استعمال می شود.
- ۶-۷-۳ - واگرد دوم هفتم های ناپسند - در واگردهای دوم
 دارای فواصل سوم - چهارم - ششم (بابایس) خواهیم
 بود و چون همان طور که سابقاً اشار شد ناپسند (دوم)
 در وسط افتاده است و فاصله سوم و چهارم آن را معلوم

می نماید اینست که کلیده باین اسم ناصید می شوند مقها با
انقبای که حالت صدا داری را بخوبی معلوم نماید. باین واگرد
های دوم، فاصله پنجم را با توت پایه دارند.

واگرد دوم هفتم های ناپسند



گام کوچک



اسامی واگرد های دوم و نسبت درجه مطبوع بر د نشان بطریق
ذیل است :

۱- ششم محوس - اسم واگرد دوم نمایان هر دو مد است
۲- تریتن با سوم بزرگ - اسم واگرد دوم درجه هفتم گام
بزرگ است (Triton). تریتن با سوم کوچک اسم واگرد
دوم درجه هفتم گام کوچک است.

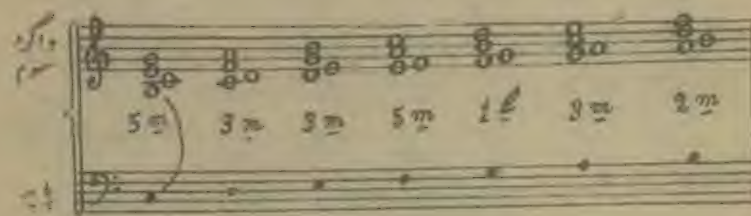
۳- سه و چهار اسم واگرد دوم درجه ۲-۳-۴ گام بزرگ
و ۴- گام کوچک است

۴- چهارم افزوده و شش - اسم واگرد دوم درجه ۲-۳-
گام کوچک است

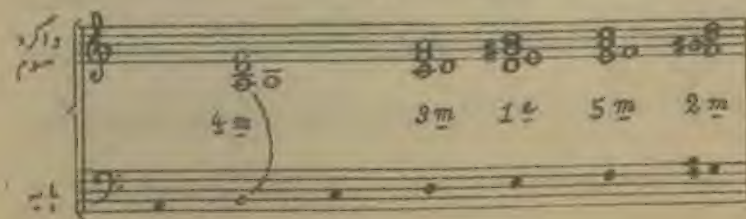
۵- سوم بزرگ و چهار - اسم واگرد دوم درجه ۱-۲-۳ گام
بزرگ و درجه ۴- گام کوچک است

تریتن (Triton) نامی است که از قدیم برای چهارم افزوده
گذاشده اند زیرا فاصله از فاسی برای خواندن مشکل است و قدیم
فاصله ایس نیز گفته اند. در فارسی می توان سه بر دگی نام گذارد
ولی نام معری تمام مل همان است و مختصر تر و قشنگ تر است.

۷۳- واگرد سوم هفتم های ناپسند - واگرد های سوم تشکیل
قابل اکورد های دوم را می دهد زیرا فوٹ هفتم در این
قرار گرفته و با فوٹ پایه یک فاصله هفتم دارند.
بطور استثناء واگرد سوم ردی نمایان دوم را عوض کنید
دوم با تریون کوئند فوٹ تریون (کوئند زیر تریون چهارم
به تنهایی استعمال نشده بود :
گام بزرك



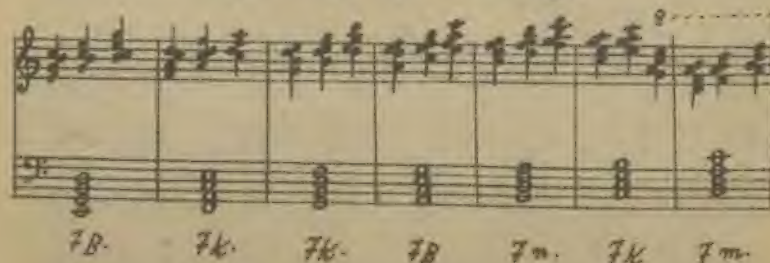
گام کوچك



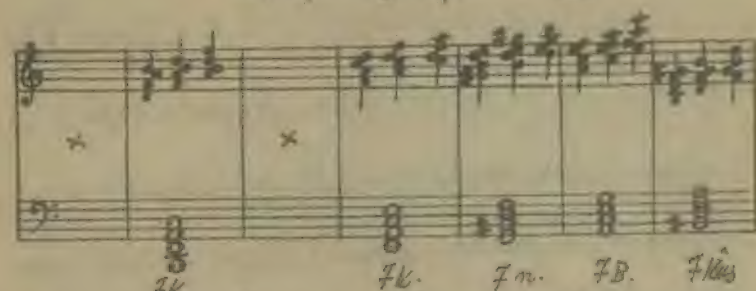
اسامی واگرد های سوم و نسبت درجه مطبوع بود نشان
بطریق ذیلست :

- ۱- تریون - اسم واگرد سوم ردی درجه پنجم هر دو گامست.
- ۲- دوم محوس - اسم واگرد سوم درجه هفتم گام بزرك و
دوم افزوده - اسم واگرد سوم درجه هفتم گام کوچكست.
- ۳- دوم - اسم واگرد سوم درجه ۲-۳-۴-۵-۶ گام بزرك
و درجه ۴-۵ گام کوچكست.
- ۴- دوم و ششم کوچك - اسم واگرد سوم درجه ۲-۳-
گام کوچكست.
- ۵- دوم کوچك - اسم واگرد سوم درجه ۱-۲ گام بزرك
و درجه ۶-۷ گام کوچكست.

مجموع واگرد های هفتم های ناپسند گام بزرك

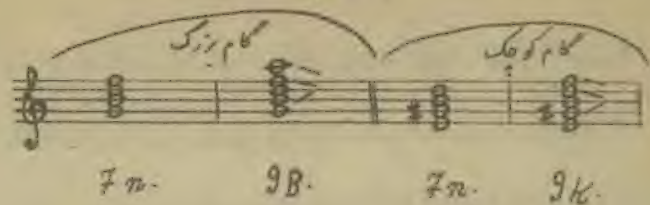


۱۱۶
مجموع واگرد هفتم می ناپسند گام کوچک



برای تمرین سعی کنید اسم واگرد و هارایان کنید علیحد بین
اسامی واگردی که و از روی آنها اکورد هارایانویسید.
۷۴- اکورد هارایان نهم ناپسند - عبارت از اکورد هارایان
پنج صدائی است که عدد شان بیش از دو عدد نیست و
هر دو روی نمایان دو مد قرار می گیرند و آن
عبارت از افزودن یک سوم دیگر است به اکورد هفتم
نمایان و چون در گام بزرگ سوم بزرگ افزوده می شود
پس اکورد نهم بزرگ حاصل گشته - و از گام کوچک اکورد
نهم کوچک بدست می آید و در اکورد نهم و دوازده
ناپسند است (هفتم و نهم) که حرکت اجباری
دارند :

۱۱۷



واگرد آنها خیلی کم معمولست مخصوصاً واگرد چهارم غیر پیشانیست
نیز برانهم از هنگام تجاوزه نموده و واگرد ها در شکم یک هنگام
صورت می گیرند. اگر پایه اکورد هارایان نهم بزرگ
و کوچک را حذف کنیم برای ما اکورد هارایان هفتم محسوس و هفتم
کاسته باقی می ماند که همیشه در قسم دوم شرح داده شده
به همین دلیل آنها را اغلب نظری و آنها بنام اکورد نهم می پایه
نیز نام می ده اند.

یک دسته اکورد هست که آنها را بعنوان (اکورد هارایان ناپسند
طبیعی) می نامند و آن ها عبارتند از اکورد هارایان هفتم -
نمایان - هفتم محسوس - هفتم کاسته - نهم بزرگ نمایان و
نهم کوچک نمایان. که در واقع قسم اول و دوم هفتم
و نهم هاست.

۷۵- اکورد های برتینک - اکورد هایی که بعنوان
(ناپسند طبیعی) ذکر شد می توانند روی تینک قرار گیرند
و این خود طرز صدا داری جدیدی ایجاد می کند :

اکورد های برتینک



- ۱- هفتم نمایان برتینک - که بعضی ها اکورد یازدهم تینک نیز نامیده اند
- ۲- هفتم محوس برتینک
- ۳- نهم بزرگ برتینک
- ۴- هفتم کاسته برتینک
- ۵- نهم کوچک برتینک

هیچکدام قابل واگرد نیستند زیرا اگر تینک را از جای خود تغییر
دهند بکلی حالت آنها عوض می شود.

کلمه اکورد هایی که در آرمی کلاسیک بکار می رود و این

قراری است که ذکرش گذشت . این اکورد ها تغییر
شکل های بواسطه - تضعیف یکی از نوتهای آنها - یا حذف
از نوتهای - یا نهش - *naheh* - نوتهای هنگام زدن تو
یا به تو میدهند که اغلب برای چشمهای آشنا نیز شناخته
انها مشکل است و شرحی در این توضیح می شود.

گفتار یازدهم - باس شامی

۷۶- باس شامی - *Base comari* - برای تجربه الود
و طرز اختصار نویسی معمول آرمی و اینهاست که اکورد ها
را به وسیله اعداد یاد داشت می نمایند . این طرز
برای تمرین شاگردان آرمی و وسیله بسیار خوبی است
که در تمام مدارس معمولست . ما برای علی عدد گذاری
کلمه (شطار) و برای باس عدد گوقه (باس شامی)
را اختیار نموده ایم .

قواعدی که رایج بطرز شمار معمولست بقرار ذیل است :

۱- هر عددی روی نوتهای باس در درجه اول های ماصه

برای بیان تفاوت دیگر تعیین میکند - بعلاوه - الوری که
از آن فاصله تشکیل میشود - ولی نوتهای دیگر الوری در ضمن
همان عدد مستتر است.

۶ - علامت غرضی در سمت چپ اعداد همان طور که بر نوتها
حکومت می کند بر نوت دوم فاصله نیز حکومت می نماید -
در صورتی که تنها بدون عدد استعمال شود فاصله سوم گردد
(تغییر یافته) را می پندارند.

۳ - خط افقی سمت راست عدد و تا عددی که اعداد دارد
می پندارند که الوری در بین عدد و عوض نمی شود - آنرا
بنام (خط کش) خوانده اند.

۴ - صفر - بنا بر این استعمال آن که با عدد باشد یا تنها - سکوت
یا حذف نوتی را می پندارند.

تصوه - چون این اختراع برای تند نویسی و اختصار است
حتی الامکان کمتر بکار می برند و آنچه که بتواند در ضمن یک
عدد برای الوری مستتر باشد و یا بتوان حد من نوت نوشته
نمی شود - اکنون بر چهار قاعده فوق که کلیت دارند اضافه

می شود آنچه راجع الوری های سه صدائی پسند است :

۵ - عدد (سی) پنج مخصوص الوری پسند نیز است (ووه)
را نیز استعمال کرده اند و بعضی ها هم اصلاً بی عدد می گذارند
۶ - عدد (سی) سه مخصوص الوری پسند کوچک است.

تصوه - برای حذف نوت - تضعیف - نهش بقا صله مرکب یا تقسیم
نوتها در بخش ها (دورتر مطالعه کنید) بسته بلیقه مجری است
یعنی با این طرز شمار - فقط شخصیت الوری و اگر دان نشان داده
می شود - این است که یک یا سه شطری را می توان با تمام مختلف
پیرایش نمود که موسیقی هر یک با هم متفاوت باشد در صورتیکه
طبیعت الوری ها را در همه جا محفوظ نگاه داشته ایم.

مینی شاد

۵ ۳ ۲ ۲ ۵ ۲

حال همان باس شطری را می توان با قسام مختلف عمل نمود که
(حذف - تضعیف - نهش) و برای هر از اول باشد و بنا
نونه یک مثال مید هیم و در مثال های بعد به هر ساده
یعنی همان طور که در فکر یا در بیان الود و را معرفت می نمایم
تشریح می شود.

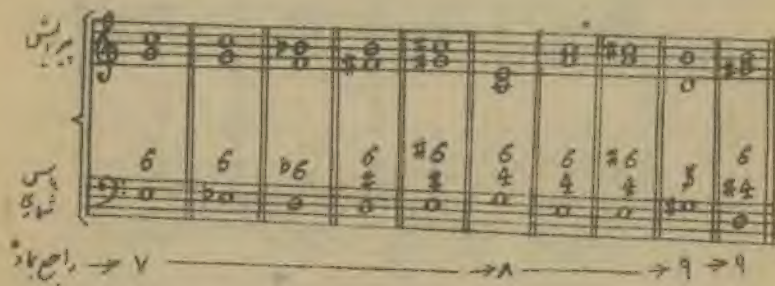


۴- عدد ۱ (۱) شش برای الود و الود دوم بکار می رود
(مسلم است که اگر شش گردیده باشد علامت عرضی را سمت چپ آن
و اگر سوم الود گردیده باشد عرضی را تری و شش را هر دو
آن می گذارند)

۸- اعداد (۲) چهار و شش را برای الود و الود دوم بکار

می رود (با همان قاعد گردیده ها)

۹- اعداد (۳ - ۴ - ۵) برای فواصل کاسته بوسیله
خطی که مهربان است بچپ آن ها را قطع نموده است تعیین می شوند
بنابر این پنجم کاسته و هفتم کاسته (سوم معمول نیست ولی ما
وارد قاعد کلی نموده زیرا در آینه محتاج خواهیم بود) باین
تزیین تو سیم می شوند . و نام آنها (عدد نهی) است
ولی برای واگردهای (۳) پنجم کاسته به همان طریقی
الود های سه صدائی تو سیم می شود :



شمار الود های ناپسند در تعقیب همان تزیین بقرار
ذیل است :

۱۰- علامت بعلاوه (+) همیشه برای نشان دادن نوت محوس است. مطابق قاعده عرضی های زیر با سمت چپ عدد گذارده میشود.

۱۱- شمار هفتم نمایان و اگر د های آن از این قرار است :
هفتم نمایان - ۷ - و اگر د اول پنجم کاسته و شش - ۶ -
و اگر د دوم شش محوس - ۵ + - و اگر د سوم نهم - ۴ + -
در اینجا دیگر دخالت علامت عرضی بنیاد است زیرا برای هر اکورد اعداد واضح و علامت برجسته وجود دارد :

هفتم نمایان
شمار محوس

۱۲- شمار اکورد هفتم محوس و اگر د های آن (یا نهم نمایان)
بن بایه (از این قرار است : هفتم محوس - ۷ - و اگر د اول

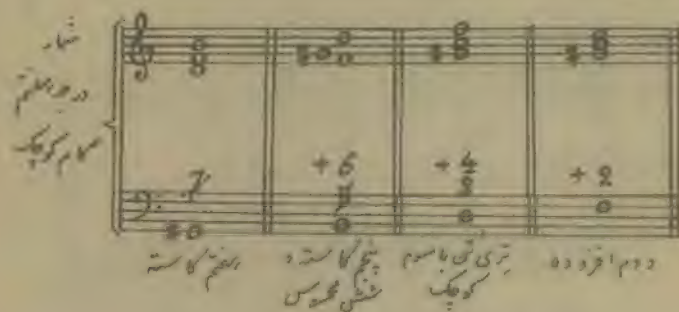
پنج و شش محوس - ۶ + - و اگر د دوم نهم یا سوم بزرگ
- ۴ + - و اگر د سوم دوم محوس - ۳ + - است :

شمار محوس
دو اگر د ای آن

۱۳- شمار هفتم کوچک یا پنج کاسته (درجه دوم کام کوچک)
بجای مستقیم آن مثل هفتم محوس است ولی برای شمار آن در اکوردها
بعلاوه از این میروود زیرا در اینجا دیگر - نهم - محوس نیست :

شمار
درجه دوم کام کوچک

۱۴- شمار اکورد هفتم کاسته (درجه هفتم گام کوچک)
انزاین قرار است :

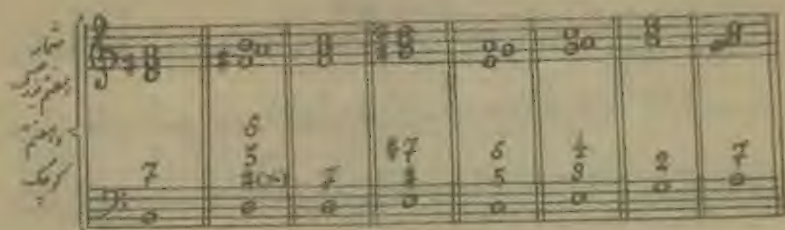


تبصره - در مثال - ۱۴- الفابی که در بین دو لال (برانتز)
نوشته شده در هر دو سبب کلاسیک معمول نیست چون تصدیق
در طرز این شمار اشتباه نمی شود زیرا اعداد حکومت بر تن
قطعه می نمایند و سلاخ کلید هر چه باشد اکورد ها از آنها
آن گام بسته می شود تنها علامت عرضی که پس از کلید معلوم
نست علامت عرضی بر شو محوس گام کوچک است . و هر
گاه در همین قطعه نخواهیم مد کودی نمایم آنوقت بر سبب
علامت عرضی که جزو طریقه شمار میباشد عمل می شود .

و قاعد کلی بر این جاریست که در غیبت علامت عرضی - اعداد -
نوت های لیبی تن را معلوم می نمایند چنانکه در تشخیص
مثال ذیل مطلب روشن تری شود :



۱۵- شمار اکورد های هفتم کوچک و هفتم بزرگ (قسم ۳
و ۵) هر دو یک شکل عدد گذاری میشوند و اشتباهی هم
(مثل اکورد های سه صدائی) رخ نمیدهد - پنجم آنها
همیشه درست است و این دلیل احتیاجی به شمار آن نیست
و انزاین قرار است - ۶ - ۷ - ۸ - ۹ - ۲ -
تشخیص اکورد های ذیل روشن تری نماید :



نصره - برای دیزی که پهلوی این علامت (X) اگر بعد از کلید یک دیز باشد یعنی در کام سل باشیم دیگر احتیاج به نت نیست ولی اگر مثلاً در قطعه نخواهیم مدگروی نماییم البته احتیاج است که گذاشته شود

۱۶ - شمار برای اکورد های نهوا سه علامت لازم است و این طور شمار می شود : (۹) بایک عرضی که جلونه - ۹ - گذاشته می توان تشخیص کوچل و بزرگ آن داد :



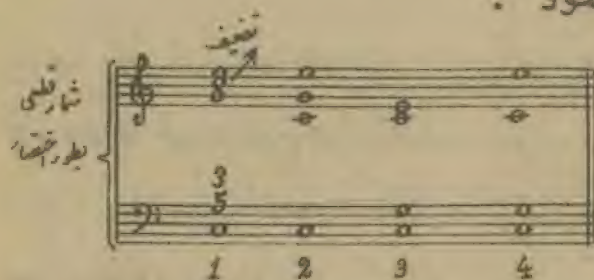
در مثال فوق حذف رایشان داده ایم زیرا فقط پنجم می تواند حذف بشود بیش از آن اکورد شناخته خواهد شد. ۱۷ - شمار اکورد های هفتم و نهوا نمایان برنیک برتیب ذیل است :



جدول شماره اکورد ها

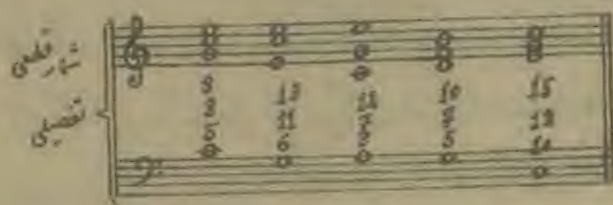
نوع اکورد	اکارد ۴	اکارد ۳	اکارد ۲	اکارد ۱	تالیف
اکورد بزرگ و کوچک	نمود	نمود	۶	۶	۵:۳
اکورد هفتم نمایان	۵	+۴	+۶	۶	۷
اکورد هفتم نمایان بی پایه	۵	+۴	+۶	۵	-
اکورد نهم بزرگ	۵	+۳	+۴	۷	۹
اکورد نهم بزرگ بی پایه (نهم قوی)	+۳	+۴	+۶	۷	-
اکورد نهم کوچک	نمود	+۳	+۴	۷	۹
اکورد نهم کوچک بی پایه	+۳	+۴	+۶	۷	-
اکورد هفتم قوی ۳ و ۵	نمود	۲	۳	۵	۷
اکورد هفتم بر تنگ (بازدم)	=	=	=	نمود	+۷
اکورد نهم قوی بر تنگ (بازدم)	=	=	=	=	+۶
اکورد نهم بزرگ بر تنگ	=	=	=	=	+۶
اکورد نهم کوچک بر تنگ	=	=	=	=	+۶

۱۸- شمار قطعی فواصل - عبارت از این است که گذشته از آنکه اکورد را معلوم می نماید محل آنها را نیز معلوم نماید مثلاً - $\frac{9}{7}$ - معلوم میکند که سوم روی پنجم سرفه است این شمار بدو طریق انجام می گیرد یکی بطور اختصار که مانند مخرجی کاملاً دخالت دارد دیگری آنست که عیناً آنچه باید اجراء شود بوسیله اعدادی که فواصل از باس را معلوم مینمایند نوشته شود :



درین شمار فقط معلوم است که محل را پائین تر از می باید گذاشت ولی این چهار رقم مختلف و بسیاری دیگر در تحت اختیار مجری است و بسته بلیقه اوست. در صورتی که در شمار قطعی تفصیلی آرمانی را کاملاً حاضر و آماده بوسیله اعداد نشان میدهند و مجری فقط باید حساب فواصل را بنویسد.

چنانکه ذیل از خط می شود . ولی هیچیک از این دو را
در دستور مدرسه نمی جاری نیست زیرا مفید نایده نیست.



این بود شماره در آرمونی کلاسیک (۱) (بر شو) یا اینکه ترکیب
اکورد ها را بطور وضوح می شناساند میزان وسیعی برای
فراغ از نظر نهش آنها باز می گذارد تا چار هر کسی خواهد
تفصیل نویسی نماید باید بر هر مغز خود را عادت بفکر کردن
(۱) آرمونی فرد شو در موزیک عصر جدید و مخصوصاً موسیقی مشرق عنوان
خاصی دارد چرا که با سراج بود و نیز طرز دیدن عمل شدن و شهادت خیلی مشکل
فرمی که در مغز جدیدی از شما که آنرا در *Reimann* تکلیف گشته آرمونی بر شو فرد شو را می نماید ولی هنوز
با دارا مدرسه و طراح گشته است.

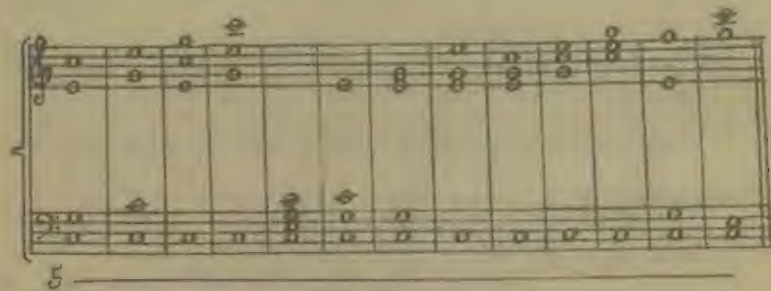
داد و مخصوصاً حل مسائل فکری که آرمونی سر آمد آنهاست باید
جزو کاد عادی او باشد پس برای چنین شخصی مرور سر سری
اکورد ها و شمار آنها جز تشویش خیال و مشگل شدن در شخصیت
آنها نتیجه نخواهد داشت و منظور ما از این مقدمه آنست که خود
حسن نماید که اثر اول ماده بجا ده باید فهمید و حفظ نمود و جلو
رفت.

گفتار دوازدهم - نهش -

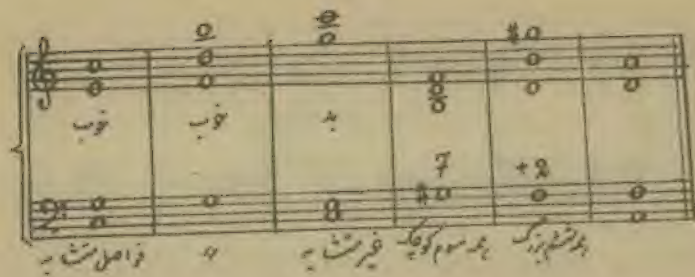
تضعیف - حذف .

۲۷ - نهش - در اکورد ها غیب از نوت باس که بجای خود
باقی است ساو نوت ها را بمیل مجری بالا یا پایین توان هدایت
به تنگام های تریپ و سرو (که آنرا باس بائین تریپ و د) می توان
گذارد . این عمل را نهش اکورد گویند . مثلاً نهش ها
مختلفی که برای یک اکورد بزرگ سه صدائی (۳) می توان عمل
نمود بطریق ذیل است :

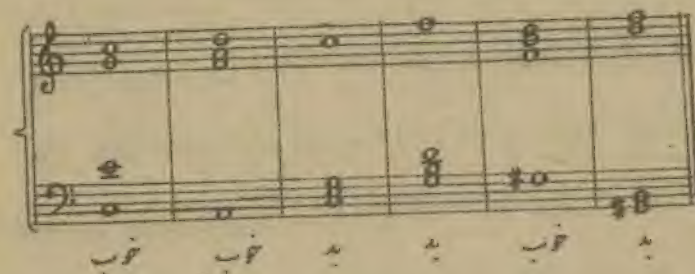
نهیض های مختلف اکورد (۵)



نقطه ابتدای پهلوی پنج معلوم می کند که تمام این ها از یک اکورد است چنانکه باز هم غیر از این ها می توان نوشت. این طرز نهیض در تمام اکوردها و اگردهای آنها قابل اجراست ولی بین این نهیض ها همه خوب نیستند از نظر موسیقی چند صوفی بهترین نهیض آن است که فواصل نوت های آن ها مشابه باشد، باینکه تقریباً در حدود دهم باشند زیرا فقط یک اکورد هفتم کاسته (۷) است که فواصلش کاملاً می تواند مشابه باشد و مابقی با هم مختلفند:



در نواهی هم فواصل وسیعتر باشند غنی ترند بلکه گاهی هم خیلی پسند است ولی بعکس آن یعنی در نواهی هم فشرده (تنگ هم) و در نریل فراخ بدو ناپسند است



در موسیقی صوفی سرایانه تأثیر قوت و قدرت بوسیله نهیض فشرده و جمع حاصل است و از نهیض متشابه فراخ صدای کمی و پُر و شیرین حاصل است.



یا مجموع به گفتار دوم (۱ صوت) ملاحظه شود که چهار
صوت اصلی که اصل ترین های آرمی روی آنهاست هر
کدام در حد و دین از یک سوم با هم تفاوت ندارند و
چون در حد وسط، اصوات قوی و در (دو سو) ناحیه
بم و ناحیه ذیل (صوت سر) کم فونتند خود دلیل است
که در نهش فشرده (البته حد متوسط صوتها) قوت صوت
نمی یابد و در نهش فراخ گذشته از آنکه آرمی واضح تر شنیده
می شود چون در دو سوی نواحی است قوت کم است.
پس باید اصوات را خوب شناخت و بشیر حد وسط آنها را بکار
انداخت تا بر این هیچ بخشی نباید (حتی الامکان) از بخش دیگر
بالا تیر و در آرمی عنوان تقاطع بان داده ایم -
تقاطع ممنوع است مگر وقتی که سه ملودی یکی از بخش های

انجام حرکت خود یا زیبایی مخصوصی مجبور شود که از بخش دیگر
سر شود - در درجه تخفیفی هم صدای آن ممنوع است یعنی دو
بخش نباید صدای خود را بخواند مخصوصاً این دو بخش زیرا که معمولاً
صوت مرد و دو بخش سر که صوت زن است آرمی را فشرده می نماید.
نقطه در موقعی که عمل هم صد از غلط فاضلی جلوگیری نماید
مجاز است. باس و سپران را بخش های دو سو
تنور و کتوات را بخش های میانی نامند. باس تنها را بخش
زیرین و سپران را بخش برین نیز نامند. بخش برین چون
عامه و اختصار از بخش های دیگر شنیده می شود ملودی آن را
مایه (یعنی آواز اصلی و ملودی مهم در برین بخشها) نامیم.
اینست که در آرمی برای تمرین - یکوقت است که بشاکر دباس می
میدهند که از هر وی اعداد آن سه بخش دیگر را خود مطابق
قواعدی بنویسد. طرز دیگری است این که ملودی اصلی یعنی
بخش سپران را میدهند تا سه بخش زیرین را بنویسند و آنرا مایه
اصلی گویند این است که از اکورد ها باید نواحی خوبی برای بخش
مایه اصلی انتخاب نمود چنانکه در بعضی اکورد ها بعضی نوت ها را

بطور اجبار برای مایه اصلی باید انتخاب نمود.

در هفتم های بزرگ - هفتم های کوچک - هفتم محسوس حالت
مستقیم باید برای مایه اصلی سوم یا هفتم را انتخاب کرد.

در واکو دسوشان واکورد دوم (۲) باید دوم یا چهارم را
انتخاب کرد. در واکورد های پنج و شش (۳ و ۴) و تریون

با سوم بزرگ (۳) و نهم بزرگ نمایان باید از اصطکاک ناپسند
فاصله دوم برهین نمود - بهتر است که بفاصله هفتم فرار داده

شود بطریق ذیل :



ناجائال آنچه واکورد بیان شده است با اصطلاح علمی آیت بوده است
یعنی هر واکورد براتنها شناخته و عمل نموده ایم ولی لذت آرمی
وقتی است که حرکت و نقل واکورد ها شروع شود که در اصطلاح

برایش واکورد ها نامند در این عمل برای هر واکوردی قواعدیست
که نسبت بان باید واکورد قبل واکوردی که بعد می آید مطابق بان
قواعد باشد و البته این قسمت کلاماً در حیطه تحصیل آرمی است
و در قطع کتاب نظری وارد نمیشود. بنابراین احاطه بانجا می شود.

۷۸ - تضعیف - چون موسیقی چند صوتی را ممکن است در ۲ - ۳

۴ - ۵ - ۶ - ۷ یا بیشتر بخش نوشت این است که در و بخش

دو سه بخشی اغلب احتیاج به حذف یک نوت و از چهار بخشی به بالا تر

احتیاج به تضعیف نوت می شود. حذف و تضعیف

نوت ها علی السویه نیست یعنی بعضی ها خوب و بعضی بد هستند

اینک موضوع ما در اینجا تضعیف است : مسلم است نوتی را

که تضعیف نماییم دوبار صدا میدهد زیرا در یک بخش بوده

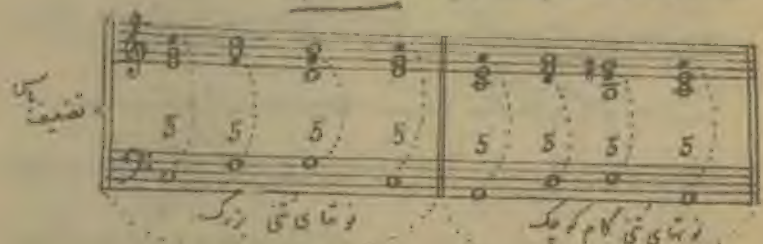
در بخش دیگر نیز گذاشته می شود پس آن نوت دو برابر قوی

تر از سایر نوت ها صدا میدهد و چون غالباً به هنگام است حتماً

شاید بی پیدا میکند که برجسته است. بنابراین باید از نوتها

مهم واکورد بوده و نوتی که بان داده میشود باعث وضوح و برجستگی
نوت گردد.

- ۱- بهترین نوت های تضعیف نوت های تن هستند که عبارت
از درجه ۱-۳-۵ گام است زیرا کلاً ثابت را می رساند.
- ۲- نوت پایه اکورد (یا باس استثناء نمود) بندرت مضرات
نریز یا منظری که از استعمال اکورد هفت صدا داری درست
و تضعیف پایه آن منظور در جنبه می نماید (یا شناسایی محوس)
- ۳- در درجه سوم نوت هایی که چندان خوب نیستند یا شرط
استثنا / نوت های مدی هستند که درجه سوم و ششم گام است.
- ۴- کلاً باید اجتناب از تضعیف نوت محوس نمود که موجب غلطی
ناحش در پایش آن می میشوند. البته این خیلی بطور کلی است که در بحث
چهارماد بیان شد که در این مثال ها باید با دقت کمال مطلب را دریابند.
- ۵- در اکورد ها بحالت پایکی (مستقیم)

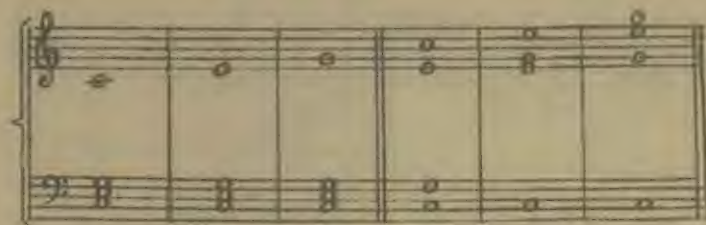


مکن است سوم اکورد را تضعیف نمود مخصوصاً درجه ششم
(که نباید سوم است) خیلی خوب است ولی پنجم اکورد بندرت
خوب می شود مگر وقتی که از نوت های خوب (تنی) باشد.
تضعیف باس اغلب از نوت سوم و پنجم بهتر است و گاهی پنجم
حذف شده و سه بار تکرار می شود :



با دقت در طنین طبیعی خواهید دید که نوت های خوب آنهایی
هستند که بیشتر تکرار شده اند. (نوت فا را از این طنین فرو شویم)
باید تجسس نمود و در هر تضعیفی صفت مخصوصی پیدا می شود :
تضعیف باس اکورد را قادر - و صدا داد و با غیوت می نماید.
تضعیف سوم مدیت را نشان میدهد (با استثناء درجه ششم)

نقبت را بست نموده ولی در مقابل اکورد ها را ملایم - شیرین
یعنی لطیف و بی بنید (مثل اغلب اعیان را دکان) می نماید .
بر خلاف تضعیف پنجم حالت سرسخت و وحشیانه نامطبوعی میزند
(مثل اغلب لوبقات بیت بی تربیت و بی عاطفه و بی ایمان که باید
احتیاطا از آن بخت نریز و از آن صنعت دور است .
اکورد های ذیل را با پیا پی زده بدقت گوش دهید تا تشخیص
حالات آنها را بدید :



اولی توانا و معتدل بود می نسبت است و ثوم - سومی نسبت
با آنها سرسخت و بی جاست .
به گام کوچک بدید حالشان همین طور محفوظ خواهند بود .
اما در خصوص اکورد پنجم کاسته - هیچوقت پنجم آن را نمی توان

تضعیف نمود زیرا بواسطه تمایل جاذب آن موجب غلط فاش
در پیا پی (دو هنگام بی در پی) خواهد شد . پس باید
با سوم یا باس را تضعیف نمود . آنهم در صورتی که باس فوت
محسوس نباشد .

بنابراین در پنجم کاسته درجه هفتم هر دو مد سوم را و در
درجه دوم گام کوچک باس را باید تضعیف نمود .



۶- همان دلا یلی که برای خوبی و بدی فوت تضعیف در اکورد ها
بجالت مستقیم بیان شد در واگرد های آنها نیز وارد است پس
بطور اختصار اینطور می شود که برای اکورد های شش در
درجه اول - ششم - بعد - سوم و آخر باس است .

برای کشش از پنجم کاسته درجه های هفتم سوم - ابتدای
برای درجه دوم کام کوچک شش - پایانی :

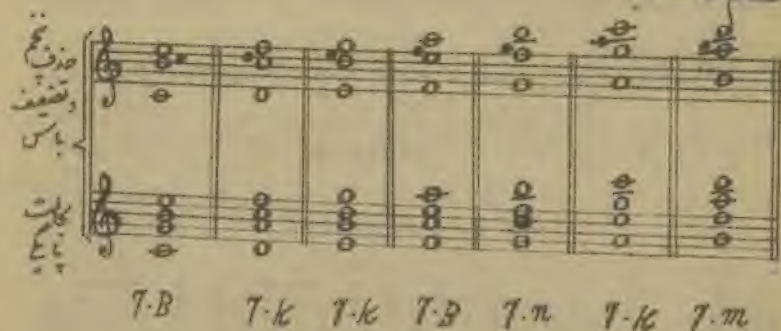
تضعیف باس در اکورد شش اصولاً خوب نیست مخصوصاً
اگر در بخش مایه اصلی بینند که بی شباهت به صدای جام
نمکنند نخواهد بود :

قاعدۀ فوق قابل استثناست خصوصاً اکورد شش وقتی روی درجه
چهارم بسته شود (فا - لا - ر) در بخش برین
هم می توان گذارد.
۷- در اکورد بحالت واکرد دوم - در اکورد های چهار
دشش بهترین تضعیف نوت های باس یا چهارم است.
در چهارم افزوده و شش باید خوب تشخیص داد : -
در آنهایی که مشتق از پنجم کاسته درجه هفتم مد ها است
فقط ششم خوبست. و برای درجه دوم مد کوچک
چهارم و ششم هر دو خوبست.

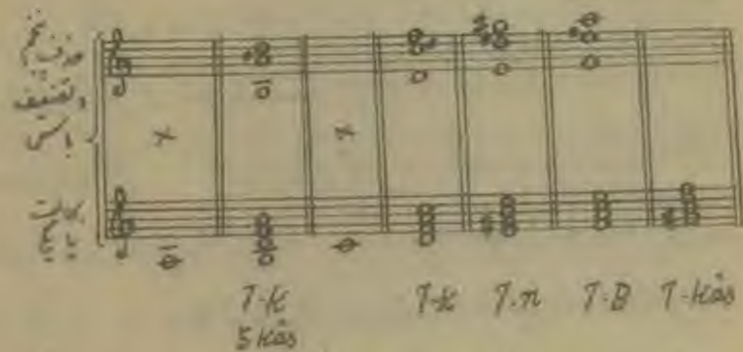


دقت در مثال فوق معلوم می نماید که تمام تضعیفها مطابق اصول
کلی یا نوت های تنی است یا پایه اکورد و تقویت می نماید —
فقط می توان سوم که علامت ستاره گرفته از این فاعده مشتق
شده است بعین این که باس و چهارم را برای تأیید جاذبه
می توانستیم تضعیف نماییم پس اجباراً ششم تضعیف خود ایم
که درجه دوم گام است. حالت درجه دوم گام
(نا نسبت به کدام نوت بگیریم) بطور کلی چون نه تنی است نه
مادی پس بی طرف و در واقع خنثی است و کششی از هیچ طرفی
ندارد یعنی بدون بر جنگی مخصوص است.

۱- در اکورد های هفتم و نهم ناپسند چون از چهار صدا
و بیشتر تشکیل می شوند تضعیف می توان خود مگر اینکه نوتی را
حذف نماییم. و این هم فقط در اکورد ها بحالت پایگی
معمول است آن هم نه در همه - و اکورد ها همیشه بطور کامل اجرا
می شود (و الا شش نخته نمی شوند) پس تنها تضعیفی که
معمول است تضعیف باس است و حذف پنجم که در اکورد های
هفتم نمایان - هفتم بزرگ - هفتم کوچک - هفتم کوچک با پنجم کاشته
خیلی معمول است و بندرت در اکورد هفتم محسوس است و هرگز در
هفتم کاشته.



T-B T-k T-k T-B T-n T-k T-m



در آرمی چهار بخشی و استعمال اکورد های پنجم شده است که چون پنج صداست باید یکی را حذف نمود و دیگر تضعیفی در کار نیست. حذف همیشه پنجم اکورد است. (نوت خفتی درجه دوم گام) در اکوردهای برشیک که پنج یا شش صداست تضعیف متبصر نیست برای حذف هم باید شناخت هر نوتی که کنزاهت دارد می توان حذف نمود:



بنا بر این در خاتمه ماده تضعیف می توان اینطور نتیجه گرفت که بطور اصول برای تضعیف باید نوت های مهم ترین را اختیار نمود (نوت های تنی - پایه ...) و برای حذف بعکس نوت های که اهمیتشان کم است (انرا نظر خود اکورد) زیرا در اکورد نهم اگر نهم را حذف نماییم دیگر نهم نخواهد بود بلکه اکورد هفتم می شود و همین طور در اکورد هفتم اگر هفتم را حذف کنیم اکورد پسند سه صدائی خواهد بود.

۷۹ - حذف - اگر چه حذف و تضعیف را در ماده (۷۸) بیان نمودیم و از هم منفک نبودند زیرا بجای هر حذفی تضعیفی لازم بود و بالعکس ولی آنچه ما عده از ماده پیش می توان استخراج نمود انرا قرار ذیل است.

۱- در سه بخشی چون احتیاج به تضعیف نیست بالطبع احتیاج به حذف هم نیست ولی با وجود این اگر برای تقویت تن نخواهیم تضعیف نماییم حذف باید نوتی باشد که اکورد را سه صدائی داند و آن نوت اغلب پنجم اکورد است زیرا اکوردها غالب به سومشان شناخته می شوند و پنجم همه جا درست است و در

جا کاشته باشد حذف باید بشود.

۲- در اکورد شش حذف مجاز نیست ولی اگر احتیاج پیدا

شد نوت ^{ششم} (نوت پایه) حذف می کنند. در

واکورد دوم (چهار و شش) به هیچوجه معمول نیست و اگر احتیاج

باشد از روی قاعده کلی نوتی را که با اصول قواعد راجع

به اکورد چهار و شش بی اهمیت باشد حذف می نمایند.

۳- در چهار بخشی حذف ممنوعست در صورت لزوم ^{غلب}

نوت پنجم اکورد است که حذف می شود.

۴- در اکورد های ناپسند هیچوقت نوت ناپسند را حذف

نباید کرد زیرا صفت اکورد بهمان نوت شناخته می شود

صرفنظر از نوت باعث عدم شناسائی اکورد و تغییر حالت

آن می شود.

۵- در نهم ها عموماً پنجم اکورد (نوت دوم کلام) است

که نوت بی اهمیتی است.

۶- در اکورد های برنیکل بنابه تشخیص است ولی اگر نیکل را

حاجب نیکیم و اکورد ها را مثل هفتم و نهم نمایان بگیریم همان

قاعده حذف بانها تعلق می گیرد. برای فهم ماده

حذف ماده تضعیف را دوباره مرور نموده در ضمن مثالها

تشخیص موضوع را بهتر خواهید داد.

تصور - شناختن اکورد ها و شمار - نقش - تضعیف و

حذف را آنچه ممکن است بطور کلی قاعده دانست ذکر نموده ایم

و چون برای هر موسیقی دانی تا این حد آشنائی به آرمی

برای نواختن پیانو مخصوص و سازهای دیگر بطور عموم لازم است

نذاکر آن در موسیقی نظری لازم و جزو پروگرام تحصیلی دوره

دوم متوسط هنرستان موسیقی است البته شاگردانی

که متوسطه را تمام نمایند و بخواهند وارد دوره عالی (نوا

میزی) همان مدرسه گردند در سال اول باید از عهده

تحصیل کلیه دوره آرمی بربایند پروانسن و شناختن اکوردها

مقدمه ایست که قبلاً بایستی خوب حاضر شده باشند و الا اثر

عهده سال اول آن بر نخواهند آمد. و برای اینکار این

علم کلاماً مرکب از ذهن گردد باید اشتیاقی بیازید با اکوردها

پیدا شود که شاگردان اغلب از هم سؤال نموده و نقل مسائل

در این هم حل نمایند. برای تمرین خوبت تمام اکورد ها می که
در گناردهم بدون شمار نوشته شده شمار آن ها را از
حفظ بگویند. و نیز تمرین بهتر این است که همین طوری که در
اینجا تمام اکوردها در تن حله بریل و ~~سه~~ کوچل بیان
شده در تن های دیگر فکر نموده تمرین نمایند. در قطعات
برای بیان در مدرسه رواج است تجزیه اکوردها را جز
اندیشه و کجکاویهای علمی خود نمایند تا بند سرچ مرکب و
گردد. والا ممکن است مکرر با جدیت مدتی وقت صرف نموده
و از حفظ نمایند ولی بالیق از آن مدت که برای تحصیل آن صرف
کرده اند به بی توجهی فراموش خواهند نموده پس در این
تقلیل علوم و ضایع باید شخص اشتیاق دائمی فهمیدن و جلو
رفتن را در خود ایجاد نماید و هر کس از عهد ایجاد این اشتیاق
برآمد از عهد هر شرفی برخوردار می شود و منظور اصلی مدینه
و معلم باید ایجاد این اشتیاق باشد که سرآمد هر تعلیمی است

گنار سیزدهم

تأثیرات در ماهانه فواصل ملدی و

۸۰ - صفت های مخصوصی از نظر زیباشناسی را جمع بفواصل
ملدی و - ملاحظاتی که در این گنار بیان می شود
کلیت ندارند زیرا موسیقی صنعتی است روحی و آنچه بها
می گوید و برای صنعت نقاشی و حجاری است که توصیف
یک شیئی مادی و حقیقی را می نماید پس آنچه گفته می شود
ممکن است تأثیرش در روح اشخاص متفاوت باشد ولی
چیزی که مسلم است اینست که اکثریت بلکه اکثریت نیز دلیل بتای
بطریقی دلیل احساس می نماید.

۱ - هم صدا - هم صدای ملدی و آنست که روی یک صدا مطلب
موسیقی بیان شود این نوع ملدی دارای وزن و آکسان
و گشت های مختلف است فقط تفاوتش با ملدی آنست که بریل
و بی اصوات از بین می رود. در واقع حرکت آن را شبیه
میران رودخانه می توان نمود که در زمین خیلی سطح با سطح
از آن و برای خود احساس نمایش آب را که در می دهد در صورتیکه

در خطا جاری است. این فواصل افقی را می توان

بل آهنگ و بی طرف نامید - تاثیر راضی - نظم کامل - و

نصیحت را دارد - از همین رو آنرا در اپرا بر سیتائیف

(*recitativ*) نام نهاده اند که بمعنی شرح

و حکایت : Massenet, *Pensée d'Automne*

L'an fait son déclin comme un vaisseau

۳- نیم پرده کرمانیک - تاثیرش بکلی مخالف هم صدا است

فاصله ایست که حرکت دینی و غیر عادی را می رساند مثل این که

یکباره جلو خود را بگیرد و این بیان احساسات مختلف روحی

ما را می نماید از قبیل : سوز و درونی - ناله غم - ناراضی

جدا فی - این فاصله و دوم کوچک و دوم افزوده از فواصل

مطبوع اهالی شرق است که ترجمان احساسات عشقی و غیبتی

و از سر و هائی میسر نشدنی آنان است. نیم پرده کرمانیک

باید حتماً یک طرف این شو یا فرو شو جذب گردد یعنی

آن تکیه بیکی از صداهای طرفین است.

۳- دوم کوچک - یا نیم پرده و یا نیک در حرکت بر شو (بر شو

و نیک) خانه - استحکام - و غم را می رساند - در حرکت فرو

اضطراب قلبی - تاثیرات قوی و عواطف رفیق را می رساند :

je souffre la haine!

۴- دوم بزرگ چه در بر شو و چه در فرو شو صفت بلین معینی

ندارد - حالت بیان و حکایت را دارد - بلاغت او وقتی است

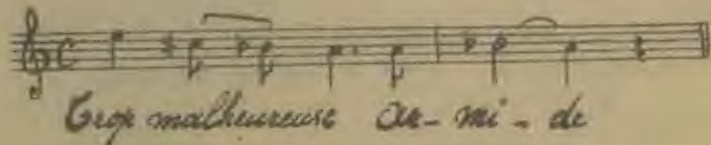
که بیک طرفی حرکت می نماید که بوسیله همسایه اش تشخیص یابد - در

موقع فرو شو اگر بیکی از فوت های خوب اکورد متصل گردد

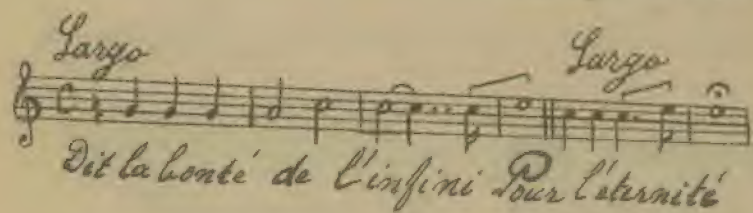
قوت یانش شدید تر می گردد.

mourir pour ce qu'on aime,

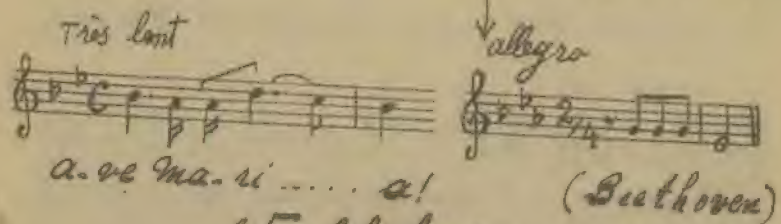
ولی دوم بزرگ و کوچک چون دوتا صلابت که گام از آن ها
 تشکیل می گردد در طی حرکت ملودی غالب بدون نظری برای
 رسیدن به مقصودی شرکت در ساختن و تسهیل ملودی نماید.
 در این مواقع تاثیر سلامت و صفا و راحتی را میدهند چنانکه
 در موسیقی مذهبی که حرکت ملودی خالی از جفت های پرمایه
 است و بتدریج صعود و نزول می نماید و نیز از توسل به مقامات
 عرفی و مدگرایی و غیر این احتیاز می جوید احساس فراغت
 خاطر و اعتدال و عدم تشویش و اضطرابهای درونی را می رساند.
 ۵- دوم افزوده - چنانکه بیان شد قوت بیان شدیدی هم در پیش
 و هم در فرو شو دارد. تمام قوای نیم پرده که مانع در او مستر است.
 توجه آن تشویش خاطر بیچارگان - استغاثه حاجتمندان - ضعف و
 سستی در ماندگان - در صورتیکه در حرکت پسندیده اجرا شود
 بالوست.



۶- سوم بزرگ - تاثیرات مختلف بلندی دارد : وقتی حرکت
 بر شو و آوازی را خاتمه دهد تصویر لایناهی و صعود بفرانز -
 آسمان ها را میدهد :

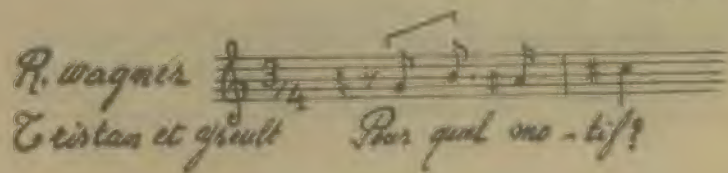


همین طور تاثیر استغاثه در دعا و در حرکت فرو شو دارای قوت
 و همت بلندی است - چنان که صفی دوی کوچک بیون با
 این تم شروع می شود :

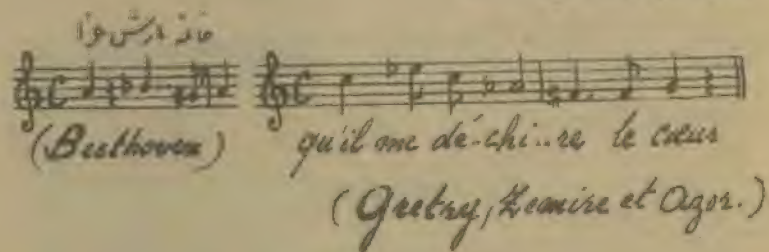


(F. Schubert)
 ۷- سوم کوچک - برای سوم کوچک در مادر بزرگ صفت معنی
 فقط می توان گفت برای بیان حال و نه قادر کلی سهل و نوم و همه

قسم مورد استعمال داد. ولی در مد کو چل که محل
برجسته و اصلی ادست - ضعف و مایل بولیا - در دوالم و گاهی
سازگی و ظرافت می رساند و مانند سوم بزرگ گاهی استقامت و
طلب را بیان می کند.

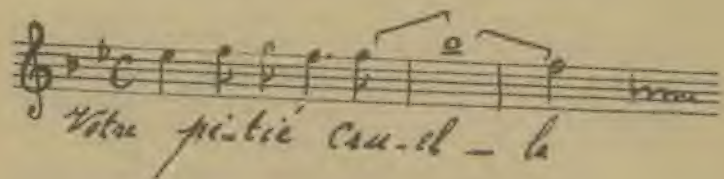
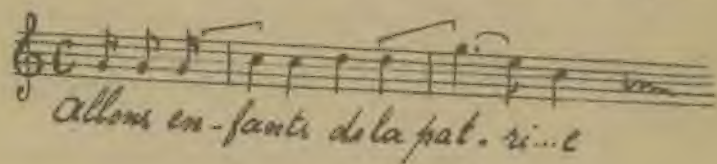


۸ - سوم کاسنه - فاصله ابست که تأثیر غزا - یأس و حرمان -
بدبختی و حوادث شوم را میدهند. چنانکه مارش
غزای بتون با این فاصله ختم می شود. چه در فرو شو و چه در پ
در هر دو جا این تأثیر هست.

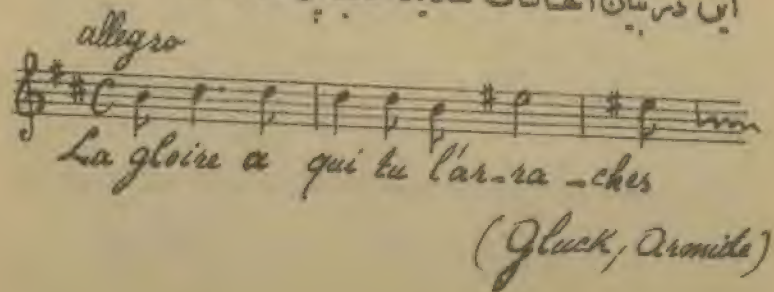


۹ - چهارم در ست - بین نمایان و تنبک در حرکت بر شو خانه و

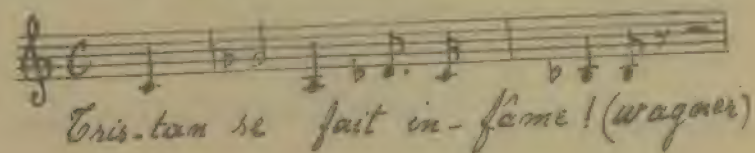
ثبوت کامل را می رساند به همین دلیل آن را فروز کامل گویند.
در حرکت سنگین - با عافیه - محبوب و جذابیت مخصوصاً در حرکت فرو شو.
در موسیقی نظام در نشان و شناس است. بالاخره در
خطابه در می توانا و تهدید آمیز است:



۱۰ - چهارم افزوده - در بر شو سخت و نا هنجار است با وجود
این در بیان احساسات شدید اغلب بر قدر تست.



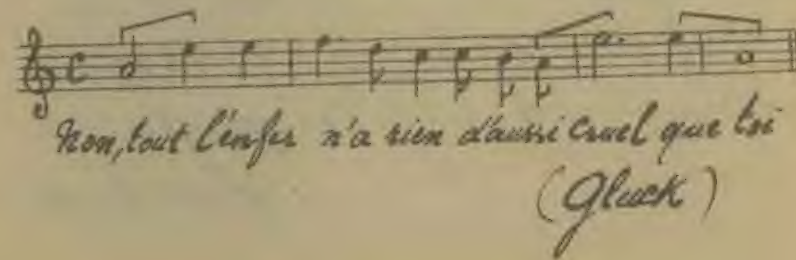
۱۱- چهارم کاسته - در بر شو و فرو شو استعمال مفیدی برای بیان احاسات درامی - حالات متاثر و مضطرب داد



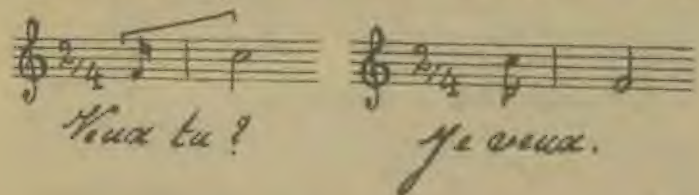
۱۲- پنجم در ست - صفت ترجمه و بیان بلیغ پنجم در ست بسیار و در تصانیف ملی و حرکت معتدل ساده - ملایم - دهقانی است



با حالت قوی و درامی حرکت بر شو مخصوصاً در مد کو چل.

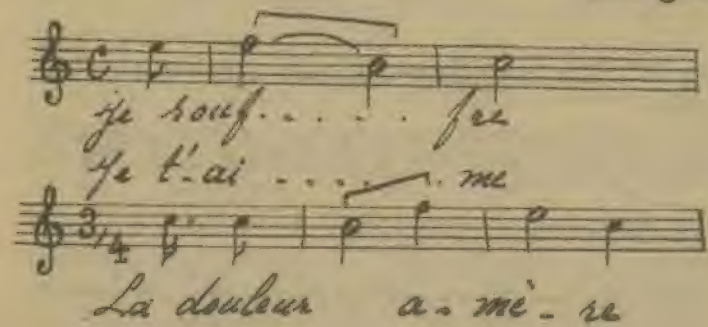


گاهی در بر شو بجای سوال و در فرو شو برای جواب بکار میرود



مسلّم است که در فرو شو از نمایان به تنید فروز کامل و خانه را می رساند.

۱۳- پنجم کاسته - در فرو شو احاسات لطیف و تحت آمیز و غمگین و گاهی مضطرب را نشان میدهد در بر شو احاسات المناک و شوم را حاضر است



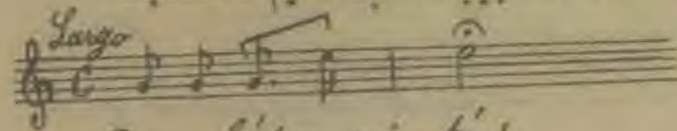
۱۴- پنجم افزوده - در فرو شو بواسطه اشکال آهنگ معمول نیست ولی در بر شو معمول و بلیغ است:

and. no.



Et ma ten - des - te

۱۵- ششم بزرگ - وقتی در مد بزرگ با حرکت فراخ و سنگین بمان
برشواستمال شود نجیب - متکبر - عظیم و خلسه آید

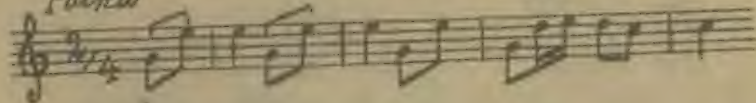


Dans l'été - ni - té!

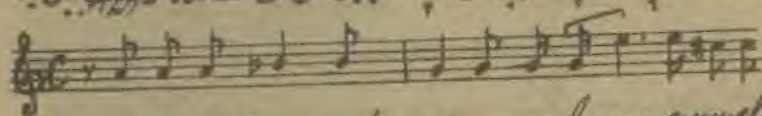
Je me sou - vien - drai!

در حرکت تند و مهیج بازاری و چندان است:

Polka



در مد کوچک چه در بر شو چه در فرو شو کمال است قدرت و شجاعت بیانی



Un songe affreux m'inspire une fureur nouvelle

۱۶- ششم کوچک در فرو شو و بر شو چنانکه حرکت سنگین باشد
مخصوصاً در مد کوچک طبع است:

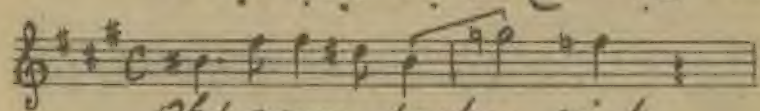
adagio



Ces voix en prié re

(Vardi: Le trouvère)

۱۷- ششم کاسته - اگر چه در آواز برای آهنگ آن مشکل است
ولی گاهی برای مواقع اضطراب و تشویش بکار می‌رود:



Oh! venez, partons vi - te

۱۸- هفتم کوچک - در فرو شو و احسانات قوت و قدرت را مخصوصاً
در حرکت تند و مهیج بیان میکند:

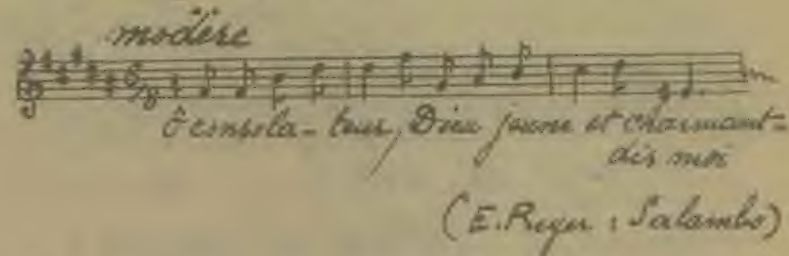
Avec énergie



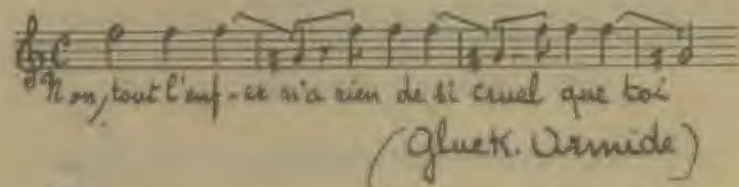
Fah! le lâche Ah! la criminelle.

(Saint-Saëns: Henri VIII)

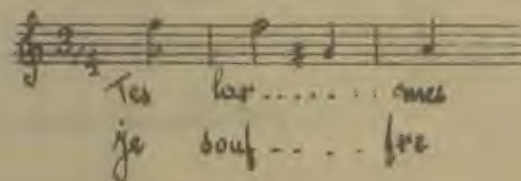
ولی در حرکت معتدل و سنگین جذاب و طبع است :



۱۱ - هفتم کاسته - فاصله عاشقانه در اماند - قوی و توانا
مخصوصاً در حرکت معتدل و میوچ :

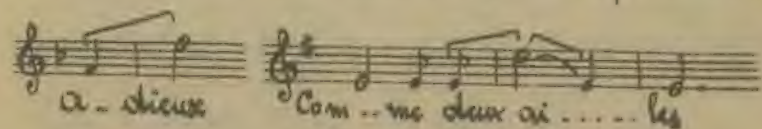


ولی در حرکت سنگین مخصوصاً در فرو شو - عشقی - غم انگیز
ملنس - محبوب و گریان است :

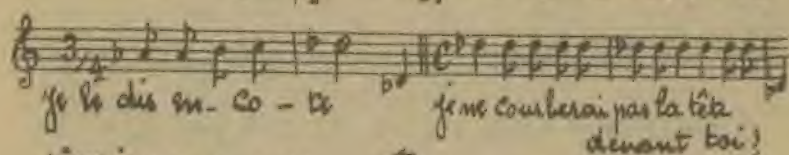


۳۰ - هفتم بزرگ - بواسطه اشکالی که در گرفتن آهنگ دارد
معمول نیست مگر در احساسات عجیب که سخت و تلخ است.

۳۱ - هنگام درست بر شو حالت دور شدن را می رساند :



ولی در فرو شو - توانائی و تثبیت و تصمیم را می رساند :



باشکوه و درخشان هین طور تمکین و غنیمت نیز استعمال شده است.

۳۲ - خلاصه - اگر مطالب گذشته را خلاصه نمایم این طور

نتیجه می گیریم که : حسن تعادل - نظم - قدرت - اختتام

و راحت - برق صفای طبیعت اینها همه بوسیله فواصل پسند -

ملدی و مرتبه می گردند.

و فواصل ناپسند را بواسطه تمایل جاذبی که دارند و اجاراً

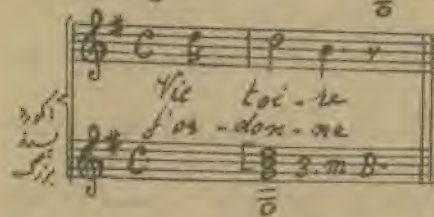
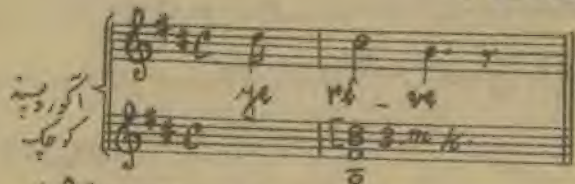
باید یکی از پسند ها تکیه نمایند برای احساساتی که انتظار

آرزو - میل - ناتمامی - بی ثباتی را برساند بکار می روند

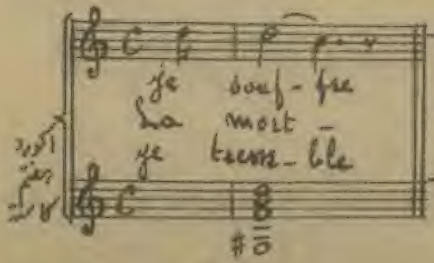
بنابرین مناسب دادند با احساسات اخلاقی مزاج از قبیل
اضطرابهای شهوانی و خود پسندیها و سماجت هائی که
انزروی عادات و رسوم و مذاهب و مذالک برخاسته
میشود و خلاصه آنهایی که کمتر در تحت حکومت عقل درآیند
فواصل بر شو بطور کلی مناسب بهتری بایان قوت - نمو -
حرکت - تشفع - کوشش - درخواست و غوغا دادند زیرا
فواصل فرود شو ملطاف بخود فرود رفتن و آقا دگی و عواطف مربوط
با بنیاد از قبیل محبت - غم خواری - خود کاهی برای غیور و
نا توانیهای روحی است.

۸۱ - تغییر صفت ملدی بواسطه پیشانی - حالت ملایم
فاصله ملدی بنا بحالت اکوردی که او را پیشانی است تغییر نمید
بنابرین تمام اصولی که در ماده هشتاد بیان شد بوسیله اکوردها
مناسب ممکن است شدید تر و برجسته تر گردند و نیز بواسطه
عدم تجربه در اعمال اکوردها و پیشانی ممکن است ضعیفتر گشته
بلکه نیز اثر خاص فواصل ملدی بر او حس نماید باین قاعده
در حالت اکوردها و طرز پیشانی نیز باید خیلی دقیق بود تا

قواعد کلی در ذهن جایگزین گردد. اکنون فاصله
سوم کوچل (سی - سر) را در فرود شوروی چهار اکورد
پیشانی می گذاریم و تا بیانات هر یک را بیان می نمایم :
۱ - با اکورد پسند کوچل نمکین و متاثر است یعنی تناسب با حالت
خود اکورد دارد :



۲ - با اکورد پسند بزرگ
بیان سرحقی نباشد - سلا
و غم را می نماید :-



۳ - اکورد هفتم کاسته
باو حالت بلوغ ناسف و
تسلی را می دهد :-

۸۴ - اکورد هفتم نمایان
 حالت تعویق اندیشه
 واستغناء را میدهد:

que - re p
 que - re p

چهار قسمت فوق را برای نمونه بیان نموده و بقیه را به تحصیل
 ترکیب و نوآوری موزیک می نماید البته در نیت پیشه ور باید
 صاحب دقت و موشکافی باشد تا از این حقایق باریک صنعتی
 آگاه گردد:

۸۵ - تغییر صفت ملودی بواسطه درجه تنزی و کندهی حرکت
 تنزی و کندهی حرکت ملودی این کلامه مؤثر در تغییر صفت
 ملودی است - برای نمونه در رسم اول ملودی مارش عزرا
 شوپن را می گیریم:

Ande lent

چهار سی بل اول قیافه تار یک سنکین مارش عزرا معلوم
 نموده ضمناً تقدیر عمومی نمیکند و اخت را نشان میدهد - سوم

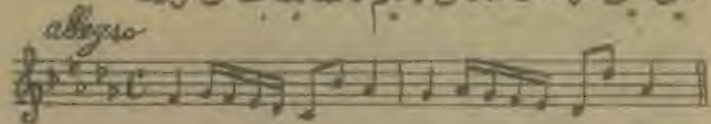
کوچک بعد با آن آسان با حالتی مزمن و شوم است - دو دوم
 بنزله پی در پی وایت سروی بل ها همه مغنوم ولی غمی است که
 عمومی و حکایت از غم و جریان شوم امور طبیعت است - حال اگر
 همان ملودی را بحالت تند تر اجرا نمایم قیافه دیگری پیدا میکند:

Même mouve

حالت تار یک جمله قبل آن سنکین و تفکر و رضا را از دست میدهد
 با محض بودن تأثیر فواصل چون حرکت مارش سنکین را
 نشان نمیدهد - وحشت و غم بجای خود باقی است ولی حرکت
 تهدید آمیز گشته موخس و وحشیانه می شود (هر چند را
 یک پا فرض کنید) صورت یک مارش جهنمی و حرکت شیاطین را
 دارد که انسان از آنها در خوف - حال از همین مارش قسمت
 دیگری را می گیریم:

Lent

عین این حرکت مانند می نمایم تا شاید بشناس کرد



صفت ملایم و مؤثر اولی را در دومی نخواهید یافت بعکس
بل حرکت بازاری سرقصی در آن می یابید ولی معلوم است
که برای آن کار هم ساخته نشد بلکه مثل مریض - ناخوش
پیری است که بزور خوشحالی و سرقص را بر خود بسته باشد
همین قدرت ملایم در تغییر و زدن خواهد یافت و ملایم
در زدن قدرت تغییر بی شدیدت است چنانکه همان سیم
اول را اگر بطریق سنگپ و یکی از اوزان معمولی (مثلا نوکت)
در او بریم تأثیر آن با صورت اول یکی مختلف و ممکن است
مضحك واقع شود :

vif et gai



انرا این سرود مضحك است که معلوم می شود برای بل هچ
دنی چن فواصلی و چن سیم ملدی پوری انتخاب نمیشود
پس در ترکیب آهنگی که بیان تأثیرات مختلف ازان انتظار
می رود باید در شعر - وزن - حرکت - فواصل - تنیت
و پستیای و مهر تراژده اجرای موضوع را پس از شناختن
بطریق همخوانی (*ensemble*) و تأثیر کلی آن را باید
در نظر داشت .

گفتار چهارم مذگودی

۸۳- خویشاوندی و تناسب صداها - در گفتار ششمین - شناسایی و خویشاوندی تن های بزرگ و کوچک را بیان نمودیم که اینجا بطور کلی تعلق به کام و تن داشت.

در ماده ۶۳- تناسب قواصل ملدی و سر را از پسند و ناپسند بیان نمود و اکنون یک موضوع گفتار ما اثر در حال شناسایی -

(اِسْتِیْک) خویشاوندی اصوات و مذگودی است : نسبت خویشاوندی یک قانون طبیعی است. عناصری حدی که در طبیعت موجودند تقسیم بدو طبقه مشخص موافق و مخالف میگردند همان طور که بعضی از عناصر مثل آب و خاک را موافق و آب و آتش را مخالف گویند بین صداها هم همینطور درجات موافق و مخالف هست که خویشی و دوری آنها را معلوم نماید و گاهی دو صدا چنان با هم مخالف هستند که برای گوش آشنا عذاب و رنجی تولید می نماید.

از خویشاوندی صداها است که حرکت ملدی تولید میگرد

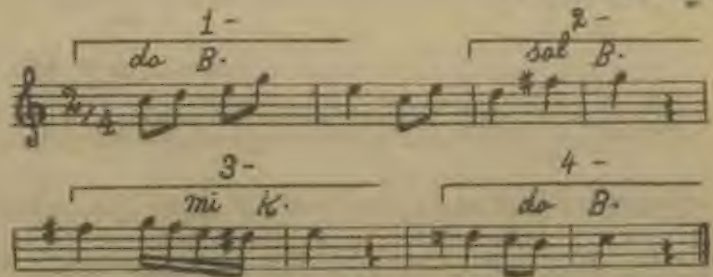
و بالاخره از احداث چند ملدی خویش که توأم و در تن واحد شنید شود موسیقی چند صوتی و آرمی بوجود آمد است پس باید (چنانکه در گذشته مکرر گفته شد) خویشی اصوات را نسبت به هم دیگر بخوبی شناخت چون هر چه قوه جاذبه این صداها نسبت به هم زیادتر باشد نزدیک تر به هم خواهند بود و نیز خویشاوندی ملدی و سر و خویشاوندی آرمی و سر را هر کدام علیحد باید شناخت هرآنطور که در کلام باید رعایت این خویشاوندی بشود چنانکه اگر در جمله (موسیقی من و اشا می نماید) نکته مذکور رعایت نکرد و این طور بیان شود که (موسیقی من را سنل می فرستد) می بینیم که جمله کلامی بر طبق و لا طائل می گردد. حال این جمله مثل این است که کام و دوری بزرگ را بنوازید و روی دو دین ختم نماید هیچ مضامین هد تر برای مقدمه عنصر مخالف و غیر مربوط بان و سر دشت است پس باید در کلام با هر کلمه کلماتی موافق و مربوط را برای تلیق قیسی نمود - وقتی گفتیم (سنل) پس از آن اگر بگوئیم (میوز) البته نامربوط و مخالفت

در صورتی که مثلاً (منغلطاد) از کلمات مربوط و موافق
با سنگ است که خود جمله کوچکی است با معنای وقتی خبر
جمله (موسیقی من را) واقع شد باز جمله لا اله الا الله
در ملودی نوت محوس با تیک خیلی موافق و جاذب هم
هستند حال عرض اینکه محوس را برای تأثیر خانه و مقام
کامل ببرد روی تیک مثلاً روی زیر نمایان ببرد خواهید
دید مطلب زیاد توازن سناب میوزد نامربوط می گردد.
همین صداها را که در گام و تن دو آنگاه نامربوط است ممکن
است عیناً در تن دیگری عمل خود که آنگاه سخت و نامربوط
نظر نیاید زیرا مثلاً در گام لای کوچکی می رود و دیگر آن است
را ندانند پس در ملودی با کلام هر کلمه را نسبت به کلمات
پس و پیش و مسئولیت های نغمی که بر کون اوست سنجید
و جایی مید هیم چنانکه ممکن است يك جمله بی معنی را
بوسیله عوض نمودن يك حرف را بطور یا تغییر کلمه کلاماً
مربوط و با معنا خود البته بلا حظه می شود که خوشایند
اصوات در ملودی بکلی و برای آنت که در آدمنی تشخیص

مید هیم چنانکه می رود می و فارا در ملودی بسیار آشتنا
و جاذب همدیگر مید اینم در موسیقی که در آدمنی هر کدام
عنصر يك اکورد مختلفی هستند که نوت پایه آنها تعلقت
اما وقتی درست می سنجیم باز در خوشایندی اکوردها
این دو اکورد از همه جهه نوز و یکترند پس باید در ملودی
این نکته را در نظر داشت که صداها را بی در پی اگر از يك
اکورد باشند یعنی از يك سریشه جدا شدن باشند سهل
و ساده بی اضطراب و بطور عادی و روان بیان
میشوند مثل نرنگی عادی پدر - مادر - برادر - خواهر
در عالمه است (۱) و الا اگر صدائی متعلق یکی از اکوردها
خوشی درجه اول باشند بین آنها جاذبه طبیعی و میل به
آشنائی و ایجاد عالمه جدید زیادتر است از این سر و عشق
و هیجان و حرکت حیات از اینجا تولید می شود در واقع
(۱) تارقی بین ساد موسیقی مذ هبی و موسیقی غیر مذ هبی (موسیقی)
همین نوع تشخیص است که در موسیقی مذ هبی بر تیب اول عمل می شود و در
موسیقی غیر مذ هبی یا تیری از هر دو قسم استفاده می شود.

تعلق و فراوانی و نبود سبب مرموز تجدید حیات را در
اینها باید نجس نمود. اذاین حرکت و تامل و تجسسی که اشیا
بین خود دارند تا اثری درام زیبا بشوم زندگی حاصل آید
و تشکیل علم و صنعت مدگر دی را میدهند این مستحق تفکر
و تشبیه در صورتیکه ناشی از حقیقت باشد جزو روان
شناسی (psychologie) موسیقی محبوب می گردد.
۸۴ - مدگر دی - برای مدگر دی جزئی که شخصی پیشانی
لازم به شرح و بیان نیست زیرا آنچه برای شناختن آن باید
بدانند درین شناسی و آکوردها و غیره شناخته آید:
۱- مدگر دی اینطور معنا میدهد که در ضمن بیان موسیقی
از مدگر به مد دیگر برویم. براین معنی نیز اضافه
میشود که از تنی نیز به تن دیگر (در همان مد یا مد مختلف)
می توان رفت در حقیقت اگر اسم و تن که دی می گذاشتیم
خیلی بهتر معنی را می رساند زیرا معنی مد نیز در موسیقی
بود ولی چون بزبانهای خارجی از کلمه مد مشتق شده
(modulation) بالطبع در اینجا هم نامی شده است

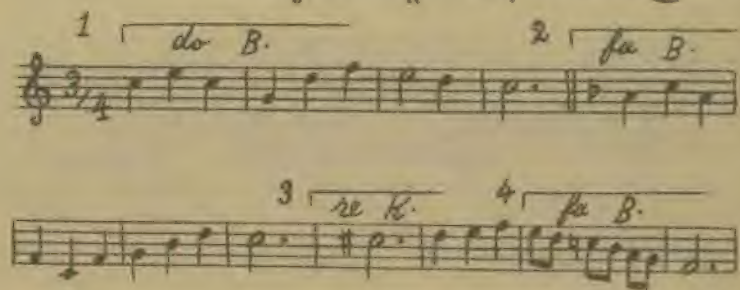
هر مدگر دی بوسیله یک یا چند نوت خارجی حاصل می شود
بدین طریقی که آن نوت ها را از تنی که باید بدان بود فرض
گرفته و قبلاً در تن اصلی ظاهر نموده بوسیله شناسیدن
آنها گوش را مهیا کرد. و از تن جدید می گردند.
مدگر دی را ممکن است به تن های خوش یا تنهای بیگانه
نمود و آن هم بدو طریق میسر است - گذرا - یا ثابت.
۲- مدگر دی گذرا - عبارت است از عبور تنی به تن دیگر
بطور موقت بدون درنگ درین مواقع علامات
گو دانند عبوراً و در ضمن جمله گذاشته می شوند یعنی بعنوان
علامات عرضی استعمال گردید و تأثیری در سلاج پس از
کلید ندارند:



در مثال فوق سرهم اول در دوی بزرگ شروع می شود -
 در هر سرهم دوم بوسیله نوت خارجی فا دین (محموس تن سل)
 وارد سل بزرگ گشته ایم. در هر سرهم سوم فا دین و لیلی
 بر بودن در تن سل و در دین نوت خارجی (محموس می کوچک)
 برای دفاتر بن می کوچک و در هر سرهم چهارم بکار شدن
 - سر - و سوار شدن - سی - روی دو وایت روی آن
 دلیل بر برگشتن بن دوی بزرگ است این نوع مدگر دوی را چون
 موقت و بدون درنگ است - گذرا گویند و نوت های خارجی را
 که بوسیله آنها بن دیگر می روند نوت حال گردان می نامیم.
 در مدگر دوی گذرا عموماً بوسیله علامات عرضی عمل می شود
 یعنی مدت مدگر دوی با اندازه کوتاه است که قابل اینکه دولا خط
 کشیدن و سلاح کلید را عوض نمی نیت زیرا طول مدت آن
 یک جمله هم نمی رسد.

۳- مدگر دوی ثابت - آن است که آهسته از حد و یک جمله بیشتر
 روی یا تنی درنگ نمایند. در این موقع برای احتراز از
 تکرار علامات عرضی در مقابل نوت های خارجی دولا خط کشیدن

و سلاح جدید را پس از کلید می نمایند :



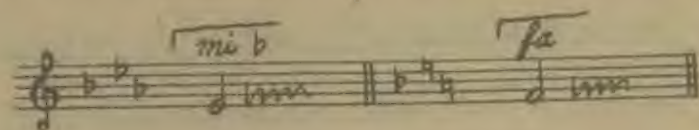
در مثال فوق اول در دو شروع گشته و از نمره دو چون مدگر دوی
 بن می بزرگ لولانی است دولا خط کشیدن و یک بار سلاح
 کلید را نموده ایم و تا آخر در فا هستیم ولی در ضمن در محل نمره
 سه مدگر دوی گذرا بن - سر - کوچک نموده و در نمره چهار
 برگشته ایم.

۴- سلاح کلید در مدگر دوی ثابت - در این مواقع اغلب در
 سلاح کلید علامت بکار نین وارد می شود و گاهی مثل علامت
 بر شو و گاهی مثل علامت فرو شو خود نمائی می نماید و این در
 موقعی است که از سلاح کلید تن قبل حذف نموده و بجای آن
 سلاح جدید می بگذاریم. اینست که برای احتیاط و برای خروج

اینکه چند نوت در متن تن جدید تغییر می نماید باید در
سلاح تن جدید بجای آنها بکار نشانند :



در مدگودی از تن می بتن سر دو علامت بر شو انز بین میو
بجای آنها بکارها مثل دو علامت فرو شو است (در گفتار
انتقال ذکر آن شد) که لازم است پس از کلید نموده شود.

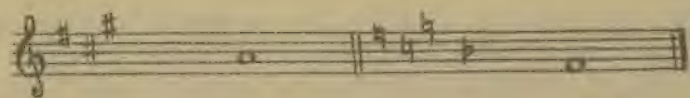


انز تن می با به فا دو علامت فرو شو انز بین سر قه است بکارها
مثل دو علامت بر شو است.



در تن سر نسبت بتن سی با چهار نوت علامت بر شو میگیرد

که دو تایی آن بوسیله بکار نموده شده



در تن فانسبت بتن لا چهار نوت علامت فرو شو میگیرد که
سه تایی آن بوسیله بکار نموده شده.

پس دو سرول مهم بکار در اینجا این است که وقتی دین سرا
لغومی کند فرو شو و وقتی بل والغومی نماید بر شو می گردد.
درک این موضوع برای موقع تحصیل ساز شناسی و پارتیتور
و سازهای انتقالی نهایت لزوم را دارد.

۸۵ - مدگودی به تن های خویش - ساده تر و طبیعی
ترین مدگودیها بتن های خویش یا همایه است که بطور
تفصیل در تحصیل آرمی شناخته می شوند - اما در این جا
بیشتر قصد ما شناختن مدگودیها نیست که معمولاً در جریان
ملدی میشود و قبلاً هم گفته ایم که هر مدگودی را بوسیله
استعمال یک یا چند نوت حال گوان باید بدست آوریم.
پس اکنون آنهایی را که بعنوان قاعده می توان بیان نمودنشان

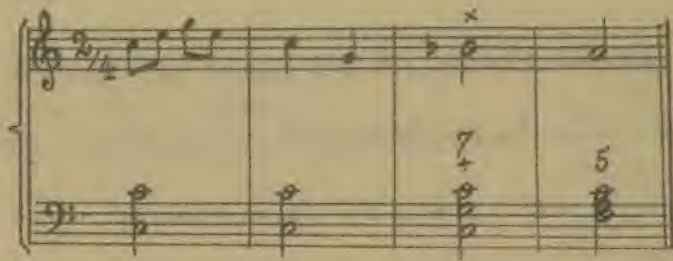
میدادیم :

۱- برای مدگر دی بتن پنجم فوقانی (تن نمایان) بطور کلی
باید نوت محوس تن جدید را (نرین نمایان تن اصلی است
که نیم پرده بالا میبرند) بعنوان نوت حال گردان نشان داده
و ارد آن تن بگردیم :



مدگر دی از تن دو به سل یو سیله تا دین محوس تن سالت
۲- برای مدگر دی بتن پنجم فرو شو (نرین نمایان تن اصلی)
باید نرین نمایان تن جدید را (محوس تن اصلی است که نیم پرده
پایین می شود) بعنوان نت حال گردان نشان داده شاید با این
فهمول بهتر در خاطر بماند : برای مدگر دی به نرین نمایان
تن باید نرین نمایان تن جدید را بعنوان نت حال گردان

نشان داد .

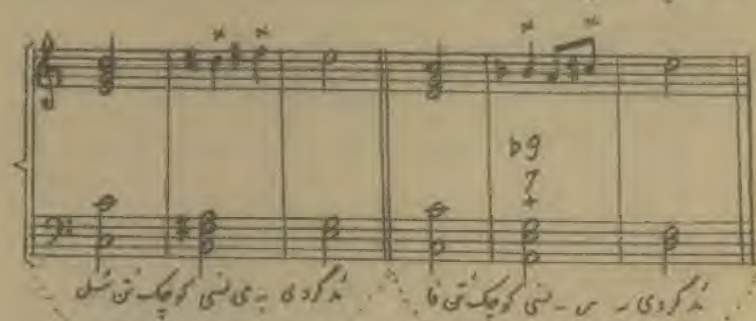


مدگر دی از دو به فا یو سیله سی ط نرین نمایان تن فالست
پس این طور نتیجه گرفته ایم که : هر وقت درجه چهارم را
نیم پرده بالا ببریم مدگر دی گذرا بتن نمایان نموده و هرگاه
هفتم را نیم پرده بم نماییم مدگر دی بتن نرین نمایان نموده ایم .
۳- هرگاه نوت پنجم گام را - یعنی نمایان تن را - نیم پرده بالا ببریم
مدگر دی بتن نسبی کوچک نموده ایم :



مدگروی به لای کوچک (نسی دو) بوسیله بالا بودن نوت پنجم
(مثل شدن است)

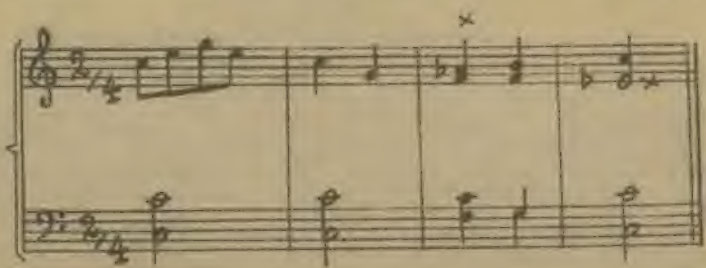
۴- در صورتیکه بجای مدگروی به کوچک های نسی پنجم
بر شود پنجم فرو شود نماییم (که جزو خویش درجه اولند) مسلم
است که اجباراً باید دو نوت عال گردان نشان بدیم یکی آنکه
قلاً نشان داده ایم (تن بزرگ نمایان یا زیر نمایان) یکی هم
تن کوچک نسی آنها:



پس می توان این طور قاعده استخراج نمود که در هر تن به کوچک نسی
تن نمایان نوت دوم و چهارم تن اصلی نیم پرده بالا میروند
چنانکه - - و - فا - برای مدگروی به می کوچک دین شده

و در مدگروی به نسی کوچک زیر نمایان (تن سر کوچک)
نوت های اول و هفتم تن اصلی هر دو به هم نزدیک می شوند
(اولی دین شدن و دومی بل می گردد) چنانکه - دو - دین
گشته و - سی - بل شدن بنا بر این هر کدام از آنها نیم پرده
به هم نزدیک شده اند.

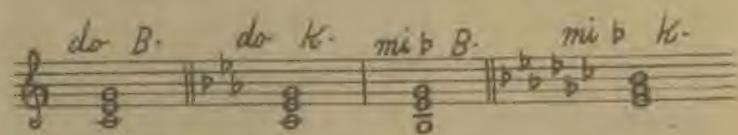
۵- مدگروی به نسی هم تنیک - درین جایز دو نوت
تغییر می نماید و چون تنیک هر دو مد یکی است اختلاف مد
فقط در درجه سوم و ششم است (نوت های مدی)
پس اگر از بزرگ بجای کوچک هم تنیک برویم سوم و ششم
نیم پرده هم می شوند و بالعکس:



نوت های می و لا (سوم و ششم) نیم پرده هم شده اند ولی

ممکن است با نشان دادن یکی از آنها هم نیز مدگودی حاصل
آید اما اگر در حرکت ملدی دوم افزوده نشان داده شود
خیلی واضحتر خواهد بود.

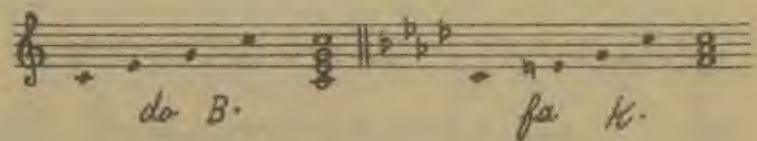
۸۴ - مدگودی بتن های بیکانه - این طرز مدگودی بوسیله
سه طریق انجام می شود : تغییر مد - ابهام - و هم آرمی
که تفصیل آنرا باید در موقع تحصیل آرمی بدست آورد ولی برای
بیان اصل کلی و آشنائی مقدماتی با این شرح مختصر ذیل شاید کافی باشد
۱ - بوسیله تغییر مد - همان طوری که از دوی بزرگ به مد کوچک
هم تنبیل رفتیم لابد به می ما بزرگ که تنبی دوی کوچک
است و بتن های خویش آن می توان عبور نمود که عموماً
نسبت به دوی بزرگ تن بیکانه هستند



بوسیله دوی کوچک وارد به می بزرگ و از آن به می بزرگ
کوچک شده ایم که سلاح آن شش بل و از بتن های بیکانه

(خیلی دور) نسبت بتن دو است.

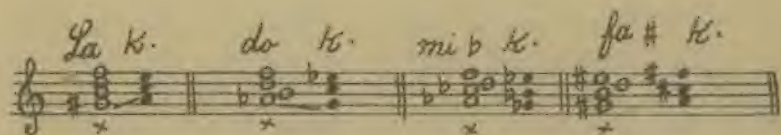
۲ - بوسیله ابهام - چون هر گودی را ممکن است بهمان
صورت در چند تن مختلف روی درجات مختلف گذشت
پس وقتی آورد دومی سل را فرض کنیم ممکن است با همان
صورت آورد درجه اول تن دوی بزرگ یا اگر در درجه
پنجم گام فای بزرگ یا کوچک و خیلی درجات دیگر باشند.
الآن دومی سل به تنهایی چه گودی است ؟ مبهم
است و متعلق بنقاط مختلف. پس بطور ابهام می توان
آنرا آورد نمایان فای کوچک فرض نمود و بیکانه بدانجام
گودی نمود و بهین شکل بتن های دورتر رفت.
مدگودی بوسیله ابهام



از ابهام آورد اول استفاده نموده مدگودی بتن بیکانه فای

کوچک نموده ایم.

۳- بوسیله هم ادمنی - همانطور که دو نوت هم ادمنی (دو دیز و سه بمل) از جهت شکل و اسم با هم مختلف ولی در حقیقت امر یک صدا دارند، دو اکورد هم ممکن است از جهت شکل و اسم مختلف بوده ولی صدای آنها یکسان و بی تفاوت باشد پس این خود وسیله آیت برای مدگرودی چنانکه دو دیز را که سلاح آن دارای هفت دیز است بعنوان تن سه بمل که دارای پنج بمل است می توان نوشت. هینطور گاهی منظر یا اسم یکی یا چند نوت اکوردی را می توان تغییر داد و شکلی که صدای حقیقی اکورد تغییر ننموده ولی شخصیت اکورد تغییر می نماید که بنا بر این عمل آن نیست با اکورد بعد (تاچه درجه از تن باشد) مختلف می گردد چنانکه ذیلاً چهار اکورد را در چهار تن مختلف نشان میدهم که همه هم صدا هستند ولی منظر و نام آنها تغییر نموده و بنا بر این در اکورد بعد خود بطور مختلف عمل نموده اند :



چهار اکوردی که با حروف گرد نوشته و علامت (x) گرفته اند بدون تفاوت همه دارای یک صدا هستند ولی هر کدام در تنی که فوقاً نموده شد منظر و نام مخصوص و حتی مل مخصوصی دارند که قواعد آن در تحصیل ارمنی معلوم می گردد. تبصره - بوسیله مدگرودی ها موسیقی را زینک امیزی مخصوص می توان داد که مهم تر از همه بیان عواطف و هوا و شهواتی است که از روح انسان طراوش می نماید و مخصوصاً در موسیقی درام فوق العاده بکار است و بی تفاوت کلی موسیقی مذهبی با موسیقی دنیوی بیان همین احساسات در امانند است زیرا در موسیقی مذهبی مدگرودی غیر معمول و هر قطعه در یک تن باید خاتمه یابد کشش محوس و تینک با نوت های

جاذب باحالت موسیقی مذهبی غیر مناسب است
در انجا اصوات باید فراغ خاطر و عدم تشویش و تسلیم
در ضلالت پرمسائدا درام نرنگی و خالق در ان مقام
ندارد.

گفتار پانزدهم

سرایش - و نکته موسیقی

۸۷ - سرایش - در سرایش بیان اسم نوت ها - آوای آهنگ
صحیح - وزن و کشش و میزان نردن همه باید در نهایت صحت
انجام یابد - تمرین سرایش برای هر نوع موسیقی دان (سازنده)
ارزینت غنائی - نوامیز (دو ستندار یا پیشه و در درجه
اول اهمیت است و باید سالها مداومت داشته باشد و البته
هر چه زودتر از آنکه چکی (سن مدرسه) شروع گردد برای
ایجاد فهم موسیقی و ذوق و کشش سریعتر و مؤثرتر خواهد بود.
در سرایش شاگرد باید مستقیم ابتداء سینما و شکم و ازاد برای
تنفس مهیا دارد از حرکات زشت اندامی بدن و صورت در
موقع تمرین باید پرهیزد. اسم نوت ها باید با وضوح
و روشن ادا گردد - اصوات باید بدون فشار خلق براحتی
بطور خیلی طبیعی ادا شوند - و در تحصیل سرایش چهار نکته
مهم باید دائم توجه شاگرد را جلب نموده تا آنکه طبیعی
و عادی او گردد :

تنفس - تنفس در آواز خود صغی است که بعضی از آواز
خوانها اگر از اول وقت تمرین صحیح ننمایند در مواقع اجرا
اغلب دچار اشکالات می گردند. برای تمرین آواز
می توان چند نکته ذیل را بطور قاعده بیان نمود :

۱- برای نفس کشیدن : در موقع سکوت - قبل از بیل
نمایند و نوت هایی که متصل باید باشند - قبل از کشهای
طولانی و نقطه توقف باید سربیه را بر وجه حاضر نمود .

۲- هرگز در مواقع ذیل نباید نفس کشید در بین جمله
یا پاره جمله که باید متصل و بلافاصله آواز گردد - بین بیل
نوت متصل هم - بین دو نوت که اولی از آنها ^{بلند} و کسان قوی
نسبت بدومی دارد چنین بیل نوت پیشا و نوت اصلی .

وکالیز - *Vokaliz* - فرق وکالیز با سرائش اینست که در
وکالیز دیگر اسم نوت ها برده نمی شود و تمام احکام قطعه
روی سیلاب ^{نه} - *ه* - *و* تعیین گفته می شود و این
برای تربیت صوت است - اغلب دروس سلفه سرائی توان
وکالیز نمود نباید به تشخیص پرفورمان دروس گذشته که

بخوبی آموخته شد باید گاهی وکالیز گردد - در وکالیز
وضع ذهن و زبان بیل حال نگاه داشته می شود و صوت
(متصل یا مجزا) بواسطه تنگ و گشاد کردن حلق ادا می گردند
آموزش سرائش - سرائش از دروسی است که هم انفرادی و هم
اجتماعی باید تعلیم نمود . دروس جدید و دروسی که باید
با حالت و بلاغت به علم پس داده شود البته انفرادی است زیرا باید
نکته به نکته تصحیح شود . دروسی که برای تمرین
صوت یا دوره نمودن یا خواندن قطعات چند صوتی است
بطور اجتماع کاری شود . مخصوصاً قطعات چند صوتی
و پس از آنکه هر بخش آموخته شد باید بطور اجتماع روی
سیلاب (^{نه}) یا سیلابهای مختلف (^{باشاد}) پرفورمان
گردد . انتخاب افراد آن باید از سالگردانی که چند سال گذشته
گرفته اند بشود یعنی از سالهای اول و دوم مفید نیست بلکه
گاهی هم برای صدا سازی اجتماع مفراست در هر حال سرائش
چند صوتی و تشکیل سربیه از دروس شیرین و موثر و مفید
بایستی تربیت گوش و ذوق موسیقی دان است . مدت

کامر سرائش باید طولانی باشد یعنی در تمام دوره متوسطه
و حتی در دوره عالی هم که تبدیل به دیکته موسیقی چند
صوتی می گردد شرکت در سرائید و تمرین آواز برای هر قسم
موسیقی دانی لازم است زیرا هر چه بیشتر تمرین شود
باعث تصفیه ذوق و تقویت قوه بداهه سرائی و تهیل و
سروانی طبع در موقع فوایدی است بنا بر این هر قسم تربیت و
تعلیم موسیقی را باید ابتدا از سرائش شروع نمود.
۸۸ - دیکته موسیقی - تمرین طولانی سرائش شاگرد را عادت
میدهد باینکه قطعات موسیقی را تجزیه نموده وزن - آهنگ
و حالات آواز را در روی کاغذ ضبط نماید. برای تمرین
این صنعت یک جمله موسیقی را باید یا بوسیله صوت یا بوسیله
ساز ادا نمود و شاگردان آواز بدقت گوش نموده و در پی صوت
دیکته موسیقی یا صوتیت یا سازی. و چون مدّت
ادای جمله و نوشتن و باز خواندن و تصحیح آن چه برای یک نفر
شاگرد چه برای جماعتی فرقی نخواهد نمود می توان
گفت که این درس اجتماعی است و افرادی آن وقت بیفایده

است که از هنر آموختن تلف می شود بنا بر این کلاس دیکته
موسیقی را باید در سالون بزرگ مهیا و برای جمعیتهای بزرگ
انرا شاگردان و مستمعین و حتی معلمین آماده داشت تا هم
استفاده عموم واقع شود. دیکته را ممکن است تجزیه
نمود یعنی یک بار وزن آن را دیکته گفته و پس از آن آهنگ
را یا بالعکس اول آهنگ را داده بعد وزن را در هر دو
حال یک نفر از شاگردان آنچه نوشته است باز خوان می نماید
و اگر موضوع مشکل نیت یکبار باید وزن و آهنگ را دیکته
گفت. در موقعی که شاگرد دیکته را باز خوان می نماید باید
در نهایت صحت و وضوح با دست راست و دست چپان نموده
به همان که پرفور بیان نموده او هم بیان نماید تا اشتباهات
معلوم شد و سائر شاگردان نیز تصحیح نمایند و پس از این
تصحیح اولیه هر شاگردی را که نخواهند باید مسلسل و غلط
موضوع را تا آخر سرائش نماید. برای امتحان و نشستن
در گوش عموم باید دوسه نفری از جهات مختلف سالون
باز خوان نمایند.

طریقه گرفتن دیکته به سابقه و دودق پر و فورا است ولی ما آنچه
در کتب و اقوال باریس در مواقع کلاس سرایش با سابقه
در ردی با امتحانات نهائی معمولت بطور نمونه در این جا
بیان می کنیم :

۱- لای دیباژن را با گویان داده و تن را می گویند بدو
آنکه مد (بزرگ و کوچک) یا ضرب را معلوم کنند.

۲- موضوع دیکته را تا آخر ادا نمود. (خوانده یا سرگرفته شود)
هله بدقت گوش میدهند.

۳- بار دیگر موضوع را از سر گرفته دو میزان بدو میزان
چلو میزنند و هر دو میزان را سه بار تکرار می نمایند و در
هر بار فاصله کافی برای نوشتن و تصحیح داده می شود در
بار سوم وصل میشود بدو میزان دیگر که باز سه بار تکرار شده
و به همین نحو چلو میزد.

۴- پس از آنکه اجرای دیکته با فمتهای دو میزان به ترتیب
مذکور انجام یافت برای آخرین بار موضوع را از سر گرفته
یکبار تا آخر ادا می نمایند و دیکته خاتمه می یابد.

البته بنا به میل پر فورا و موقع لزوم (یعنی در تمرینات)
می توان تغییراتی به ترتیب فوق داد : وقتی شاگردان
کار کرده باشند ممکن است نه لای دیباژن را داده و نه تن
را گفت. یا بالعکس اگر مبتدی هستند توضیحات بیشتری
داد که گاهی بجدی گوش خوب تربیت شده است که دیکته
بگرفتند است یعنی بدون تقسیمات دو میزان و تکرار فقط
یکبار زده شده و در همان ضمن نوشته می شود. دیکته
چند صوقی نیز از تمرین های بسیار نافع و مخصوصا برای نوای
در هر بار از واجات است.

گفتار شانزدهم

صنعت موسیقی - موسیقی طایر مختلف

۱۹ - قدرت موسیقی - موسیقی نربانی است که احاطه
دعوالف قلبی واضطراب ها و تمایلات سرخی را بهیچ از هر زبان
بیان نمی نماید بوسیله این نربان (تقلیدی اصوات) تجدید خاطر
های گذشته از کلیه طبیعت مادی - از غم و شادی هائی که
در لحظه نرندگانی اول بار بوسیله صدا وارد بر مملکت اذنا هلد
های تحت آمیزی که شنیدن ایم - از ضحیه ها و ناله های بدبختی
و حرمان که در ما تأثیر نموده خاطر هائی از تمام اینها در مجلیه
و بطون مانقش است و مجردی که یک ترکیب از موسیقی بایک
صدائی آن رنگ و حالت را داشته باشد (شاید اصل قضیه
بکلی فراموش شدن و حتی ممکن است بموجب قانون توارث متولد
گردد) بی اختیار متأثر می گردیم. یکی از دلایلی که موسیقی
ایران و مشرق مغرب است شاید اینست که اهالی آن بواسطه فقر
و بدبختی و شدائد نرندگی قرن ها در بطون خود خاطر هائی
سرخ و غم نریاد تو دارند - البته مانع از این نیست که موسیقی

عادی یک مملکت نیز هر طور که باشد چون از کودکی بدان
عادت شده بتأثیرات و رنگهای آن خوگشند چنانکه قسمت
عمده غم موسیقی ما برای اینست که دائم موسیقی غمناک و صر
معیول بوده و خوی غمزه مانیز از اول بالان بیشتر خو گرفته
است در هر حال قسمت کلی این غم را بالا ایجاد موسیقی بنگا
نرستی در اندک وقتی می توان از میان برد. در هر حال
موسیقی مستقیماً در حاسته ما عمل نموده همچنان تولید می کند
و در روح ما متغذ و در نتیجه در جسم ما نهایت تأثیر برادر
موسیقی در بین هنر هائی زیبا از همه بیشتر توانسته است
در تمام مدت نرندگی و در هر قسم تربیتی عالی یا دانی توجه دایمی
انسان را جلب نماید و آنچه سرفه بر وزن بیشتر ثابت می گردد -
اینست که هر چه درجه تمدن بشر بالاتر می رود احتیاج آن
بیکم بالاین نربان حرموز بیشتر می گردد و افراد مستقیماً وارد
عمل شدن رفع خستگی اعصاب و پس از آن زحمات سرفه مانده یا بوسیله
عمل خود یا بوسیله استماع موسیقی با انواع مختلف آن می نمایند.
صنعت موسیقی در مدرسه و در راه عمده دایمی نباید :-

نوامیزی و اجراء. در نوامیزی تمام علوم موسیقی مورد
 احتیاج است زیرا منظور درک و ایجاد موضوع است و هر چه
 مغز نوامیزی توسعه فکر و خیال داشته باشد دامنه تفکرات
 او وسیعتر است بنابراین دروس ذیل مورد احتیاج نوامیزی
 است: سرائیش - نظری مفصل - دیکته موسیقی
 ساز کلاویه داد - خوب نواختن یک ساز - ادانه و خطابت
 - آرمی - صدا شناسی - کنتربان و فول - تاریخ موسیقی
 - تربیاشناسی یکی از زبانهای فرانسه - آلمانی - ایتالی - صفت
 اندام و رقص - ادبیات - ساز شناسی - ارگت شناسی - تریا
 پارتیسیون - فورم و نوامیزی - رهبری ارگت - میزافین و
 نایق غنائی - و مطالعه بسیار در فنون هنرهای زیبا و مقدم
 بر تمام داشتن قریحه طبیعی در موسیقی.

سراحد دیگر مدرسه تربیت برای اجرا است: در بین جا
 یک مقدار از مقدمات موسیقی عمومی است که برای هر ساز
 نری لازم است از قبیل: سرائیش - نظری - دیکته موسیقی
 اکورد ها - کلاس همخوانی - ارگت و بالاخره ساز مخصوص.

البته داشتن بعضی از علوم دیگر از قبیل تاریخ - آکوستیک
 و تربیاشناسی و غیره بر قدر را مشگر میافزاید و چیزی که
 برای قسمت اجرا خیلی لازم است که دقت و رعایت شود:
 وزن - میزان - حرکات - بلاغت است. سه قسمت از
 درستی مطالب تشریح نموده و احتیاج تذکار آن نیست ولی غایت
 را باید در موسیقی دید که چیست:

بلاغت (۱) - این هنر را بهر دو قسمت نوامیزی و اجرا تعلق
 می توان داد. در نوامیزی صنعت حرارت دادن و شدید کردن
 هوسها - احساسات و شهوات است بر وسیله یافتن ملودی های
 مناسب و آهنگی های موافق.

اجرای موسیقی شامل بعضی حالات و اکسپرسیوینت که از دل
 و جان مجری طراوش می نماید یعنی آرتیستی که خود متصف بعشق
 و احساسات و عواطف رقیقه نزدیک در آهنگ صوتش یا در
 حالت صدای سازش - حساسیت و غم و شادی درونی
 خود را شرکت با خیال نوامیزی داده و تو جمان آنرا شدید

(۱) بلاغت Expression

و مؤثر نمی گرداند و در فقدان هرین حاسه است که
می گویند فلان آرتیست خصل است زیرا خود احساس شدیدی
از کار نوازی نکرده است تا بتواند بوسیله صدای هنر خود
اثر را نقل به مستمع داده و او را نیز متأثر نماید در اینجا
چیز می نمایم که آرتیست مجری چقدر تأثیر در تن حضان کار
نوازی دارد یعنی سه عامل بزرگ صنعت بلاغت (حرکات -
حالات - آکاشا) هر وقتی که از طرف نوازی تو سیم شده
باشد باز در دست هنر مجری است و تشخیص هنر آرتیست
بلاخره پس از آنچه می گویند تکنیک و مهارت عملی در همین گویی
و مؤثر بودن اجراء است.

از طرفی در کار نوازی نیز باید غمازی باشد که قابل صنعت
بلاغت باشد و خوبست که قیلا آنها را که عبارت از سه عنصر
شخص است معرفی نمایم: *صفت خاص* (۱) - *رنگ* -
سبک که هر یک را جدا گانه شرح می نمایم:
صفت خاص ترجمه - Caractere - رنگ -
Couleur - سبک - Style.

صفت خاص - عبارت از مشخص و مختص بودن فورم ضرب
- حرکت - و احساس یک معنی و قیافه مشخص است در یک ساخته
موسیقی. چنانکه یک مارش غرا هیچ شباهت یک قطعه موسیقی
ندارد - *صفت خاص* یک نصف عشقی بکلی و برای یک سرود
جنگی است - هر یک از این قطعات یک فورم یک ضرب و حرکت
و یک قیافه مخصوص دارند که صفت خاص آنهاست.

رنگ - تندی و شدت افکار موسیقی در - طرز تفسیر این
افکار و تند و کند می آنها - فورم تقلیدی ملودی - آهنگی متناوب
یا آن ملودی - حرکت اوزان و مخلفات آنها ایجاد رنگ خاص در
یک قطعه موسیقی می نماید. رنگ باید بطور تقریب معلوم
نماید که سین قطعه متعلق بچه مملکت و در چه حالی از حالات
زندگیست مثلاً برای ساختن یک رقص اسپانیولی اگر نخواهیم
رنگ محلی (۱) داشته باشد باید وزن و حرکت همان رقص
و حتی فورم وزن های معمول همانجا را بکار برد. موسیقی یک
ایوانک باله مطابق اینکه درام آن در چه زمانی و چه مملکتی

(۱) رنگ محلی *Couleur locale*

نمیکنند و باید حالی از هنر نیک محلی نباشد.

این قریف هنر نیک محلی غایب از هنر نیک آلمانی است که مخصوص ارکست است. در ارکست هر سازنی مطابق حالت صدایش تشبیه بیک رنگی شده است و بالاخره ارکست مثل تخته شناسی نقاشی دانستنی است که هنر نیک است که قواعدی باید از آنها ترکیب نموده تا بلوغی هنر نیک و طبیعت را به معرض نمایش (از هنر آه کوش) بگذارد.

سبیل - یکی از نویسندگان بزرگ فرانسه می گوید (Buffum) "سبیل نظم و حرکتی است که در افکار خود می گذاریم" - و سبیل سبیل عبارت از بکار رفتن است که قواعدی می تواند در هنر بیان افکار و احساسات خود وارد نماید. در ضایع بین المللی یعنی ضایعی که همه جاده های یک قواعد معینی ساخته می شود و موسیقی هر ملتی سبیل خاصی دارد: از همین رو در موسیقی دبستان فرانسه - دبستان ایتالی - دبستان آلمان - دبستان روس معروف است و این ها هر کدام با سبیل خاصی از هم متمایزند بین استادان یک ملت نیز سبیلها متفاوت است چنانکه سبیل باخ - *Bach* - بکلی با سبیل موزارت *Mozart*

متفاوت است. همین طور سبیل پیز - *Pizzet* با سگونو - *Gounod* - پس معلوم می شود هم طریقه احساس آنها و هم طرز بیان آنها با هم متفاوت است. نوامیزان شرقی همیشه سبیل خاصی دارند که پس وان آنها از سبیل آنها تقلید می نمایند و همان قواعد و فورمهائی که تشکیل و شخصیت سبیل آنها را معلوم می نماید آئین دبستان آنها می گردد. مثلاً سبیل واگنر *Wagner* - دبستان واگنر و واگنیزان پس وان آن سبیل و آن قواعد هستند. برای سرامشکردن مجری سبیل داشتن عبارت از اینست که سبیل هر نوای را شناخته و چنانکه فکر سازند بوده اجرا نماید. که در واقع سبیل شناختن است.

در قسمت حالات بعضی کلمات هست که در اول قطعه میگذرانند و آنها گذشته از حرکت قطعه سبیل قطعه را نیز میسازند مثل - *Agitato* - که سبیل پر از تشویش و انقلاب را معرفی نموده. در همین حال حرکت تند را میسازد همیشه - *Appassionato* - حرکت مهیج و سبک پر هیج

و با احساسات خارج از حد را میسر سازد و از انقباض کلمات
آوازی *Cantabile* - بلیغ *Espressive* عشقی *Amoroso* است که حرکت ملایم دارند.

۹۰ - موسیقی‌های مختلف - کثرت توانائی و تاثیر موسیقی
باعث این شده است که از سبب مختلف و مذاهب و مسائل
مقاومت و توطیت‌های مغایر هر کدام برای موز و احتیاج
خود یک طرز و سبکی از موسیقی را پذیرفته‌اند که آن
سبک بنام معینی موسیقی خاص گشته است مانند موسیقی
مذهبی - موسیقی درام - موسیقی نظامی و غیره.

که از هم متفاوتند. ما در این جا فهرستی الفبائی ولی از هر
اسامی فرانسه آن (نریبالا غلبه اسامی در هر زبان‌ها فلک
استعمال میشود) ترتیب داده و هر کدام را لازم باشد بکلمه
فارسی ترجمه می‌نمایم و آنهایی که ترجمه ندارند بهمان
نام خارجی نامیده شود بهتر است زیرا در زبانهای
مختلف نیز همان طور نامیده شده یعنی که بین المللی است و باید
تغییر داد :

۱ - موسیقی عتیق - *Musique - Antigue*
منظور از زمان خیلی قدیم که در نزد عبری‌ها - هندوها -
مصری‌ها - ایرانیها و مشرق عتیق موسیقی چگونه بوده است
چنانکه موسیقی یونان قدیم و رومن‌ها از قبل از مسیح تا
قرن پنجم نین باین اسم نامیده می‌شود.

۲ - موسیقی قدیم *Ancienne* - از قرون وسطی
یعنی قرن پنجم شروع شده و وارد رنسانس گشته در اوایل
قرن هفدهم با ظهور آرمانی ناپسند و موسیقی دراماتیک
(که در مقابل موسیقی مذهبی موسیقی حرام *profane*)
نامیده می‌شود) خاتمه می‌یابد. و از آن پس موسیقی مدرن
و موسیقی معاصر نامیده می‌شود.

۳ - موسیقی پروگرام *à programme* - طرزی است
که بواسطه استماع قطعات یک موضوع یا یک فکر یا یک ناباور متع
تصور نماید. موسیقی توصیفی - تقلیدی - دراماتیک جزو این
نوع موسیقی است. این نوع نقطه مقابل موسیقی خالص است.
۴ - موسیقی ریاضی *Arithmetique* - آنست که کام

صداها را از هر وی نسبت و قواعد اعداد انتخاب نموده بآن ترتیب عمل نمایند.

۵- موسیقی ذوقی - *artificielle* - آنت که صفت و ذوق ها دی آنت و بسیل سازها و مخترعات اجرا می شود. در نزد مردمی ها آنت که صفت موسیقی تراوش می کرده نه از اعداد و حوادث علمی.

۶- موسیقی اندامی - *Choraïque* - در پیش یونان قدیم موسیقی مخصوص افقی بود. است که امر و نه موسیقی *Ballet* - گفته می شود.

۷- موسیقی سرایه - *Chorale* - آنچه که مخصوص سرایه ترکیب شده و فقط بوسیله سرایه (حقیقت آواز، خوان چند صوتی) اجرای شود که ممکن است سرایه مردانه - زنانه - کودکان یا مخلوط باشد که در کلیسا و برای مدارس معمول است.

۸- موسیقی کروماتیک *Chromatique* - طرزی است که موسیقی آن در تن معین مداومت ندارد و بیشتن روی کلام کروماتیک ترکیب می شود.

۹- موسیقی کلاسیک - *Classique* - طرزی است که از هر وی قواعد یک در مدرسه و کلاس تعلیم می شود ساخته می گردد (نقطه مقابل موسیقی رمانتیک)

۱۰- موسیقی ترویجی *Contemplative* - طرزی که از نوع موسیقی خالص است و انسان تفکرات دقیق و رویای عمیق حاصل نماید. یک قسمت از آوازه های ایران را در صورتیکه در سبک نواختن آن قدری صفت و صفای دل واد کنند این حالت را ایجاد می کند.

۱۱- موسیقی معاصر *Contemporain* - آنت که در حال حاضر معمول است.

۱۲- موسیقی الحاقی - *M. de chambre* - آنت که برای اجرای در الحاق و سالون ساخته می شود که عبارت از: سن - کنتر - دوت - تریو - کوارتت و غیره برای سازهای مختلف است. همچنین قطعات صوتی برای یک یا چند بخش نیز در بین مردم داخل می شود. موسیقی الحاقی نقطه مقابل موسیقی درام و ناتو است یعنی در نهایت جنبه موسیقی

در آن بیشتر می گردد.

۱۳- موسیقی کلیسا - *M. d'église* - آفت که مخصوص تأثیرات مذهبی برای معابد و کلیساها ساخته شد که بعنوان موسیقی مذهبی *M. religieuse* - موسیقی مقدس *M. sacrée* - نیز نامیده می شود در این موسیقی آوازهای مقدسین - دعاها - آیات - سن های مذهبی - سرایه لاله و غیره بیشتر به وسیله اُرک و اُرک بزرگ و ارکست انجام می شود.

۱۴- موسیقی فانفار *M. de fanfare* - به موسیقی نظامی *M. Militaire* مراجعه شود.

۱۵- موسیقی آرمی *M. d'harmonie* - به موسیقی نظامی *M. Militaire* مراجعه شود.

۱۶- موسیقی دیاتونیک *M. diatonique* - آنکه نتها را به ترتیب ببرد و نیم ببرد و اینگونه شود برخلاف نوع کروماتیک. ۱۷- موسیقی تعلیمی *M. didactique* - آنکه مخصوص تعلیم موسیقی است.

۱۸- موسیقی دراماتیک *M. dramatique* - آنکه در آثار خواندن و نواخته می شود و متعلق به درام و سن های هنرندگی مثل انواع اپرا - اپرا کبک و غیره است.

۱۹- موسیقی تصویری یا ضربی *M. figurée ou Mesurée* - آنکه به وسیله کشش های مختلف و صویر متفاوت نوشته شود که آن همین موسیقی کوفی است و این اسم را در قدیم مقابل موسیقی بلنتان *M. de plain-chant* که در آن تمام کشش ها را شبیه و یکپارچه گذاشته و آنرا موسیقی ملون *colorée* - نیز نامیده اند زیرا نت های سیاه و سفید و حتی قرمز داشته است. ۲۰- موسیقی آرمی ویر - *M. harmonique* - آنکه دارای چند بخش و با قوا و آرمی ساخته می شود.

۲۱- موسیقی تاریخی *M. historique* - یکی آنکه در آن قضایای مهم تاریخی سرایند و نواخته شود. دیگر که یک قدیمی علمی موسیقی که در ترقی تاریخی موسیقی تاریخی است.

۲۲- موسیقی تقلیدی *M. imitative* - آنکه آنرا توصیفی *Descriptive* نیز نامیده اند و در واقع

تقلید و توفیقی است بر سبیل موسیقی از تافتهائی که از طبیعت
بر سبیل مشاهده دریافت می شود.

۲۳ - موسیقی سازنی یا اسبابی *M. instrumentale*
آنکه مخصوصاً برای اجرای در سازها ساخته می شود که سنجین
نمونه عالی آنست. در اینجا صوت که عامل مهم موسیقی
سرایه - و درام است دخالت ندارد.

۲۴ - موسیقی ملدی در *M. Melodique* - اول آنکه
صداها یک یک پشت سر هم بطریقی ملدی ابدات می شوند -
دوم آنکه در آن آواز مسلط است یعنی ملدی مهم و آرمی
فقط پشتیبان است.

۲۵ - موسیقی ضربی *M. mesurée* - ماده ۱۹ برچون

۲۶ - موسیقی متریک (موزون) *M. métrique* -
آنکه روی اشعار ترکیب شده و با وزن و قافیه و جمله های
هم وزن مطابقت می نماید.

۲۷ - موسیقی نظامی *M. militaire* - اول - دسته
موزیک اطلاق می شود و آن دو قسم است. یکی دسته

موسیقی آرمی که از انواع چوبی ها و مسی ها تشکیل می شود
دیگری موسیقی فانفار که منحصراً از اسبابهای مسی ترکیب میگردد
دوم - ترکیبات موسیقی که مخصوص این دو دسته آرمی و فانفار
ترتیب گشته باشد.

۲۸ - موسیقی مدرن *M. moderne* - بیشتر اطلاق
به موسیقی قرن هیجدهم و نوزدهم می گردد شروع ماده ۲۰ نماید.

۲۹ - موسیقی گردن *M. modulante* - آنکه اغلب
در تن های مختلف می گردد یعنی مدگردی در آن زیاد میشود.
۳۰ - موسیقی طبیعی *M. naturelle* - اول - آنکه

بر سبیل اصوات اجرامی شود زیرا آنرا عنصر طبیعی دانسته
و آنچه بر سبیل سازها اجرامیند موسیقی مصنوعی -
می نامیدند. زیرا غنای آنست که بر سبیل صنعت و فکر
بشر خلق گشته است. دوم آن قسم موسیقی را گویند
که نوازینز انبروی قواعد طبیعی و وسائلی که علم آنها را یافته
است ترکیب نماید. سوم در نزد قدیمی ها حرکات
و حوادث عالم ماده و مناظر طبیعی آنها را موسیقی طبیعی نامیدند

۳۱- موسیقی هر تنی *M. omnitonique* - آنکه مد
گودی تمام تن ها بنماید مثل موسیقی مدرن و نقطه مقابل
موسیقی پلشان است که در یک تن است و آنرا موسیقی
یک تنی *Unitonique* - گویند. اما با موسیقی
عمومی ایران اشتباه نشود زیرا در موسیقی یک آرمنی هست تنها
همیشه در یک تن حرکت می نماید در صورتیکه موسیقی اسلام
آرمنی ندارد یعنی چند صوتی نیست بنابراین آنرا می توان
موسیقی یک صوتی نامید زیرا وقتی که چند نفر با هم اجرا می نمایند
همه یک صدای را می توانند و موسیقی هم صدای تنی می توان
نامید زیرا اغلب در هنگام های هم و نریل نواخته می شود
و عجب اینست که پس از پنجاه سال که در ایران بوسیله موزیک
نظامی موسیقی بلیفنی وارد شد و شب و روز بگوشش عامه
می رسید و ده سال از تاریخ تأسیس مدرسه عالی موسیقی
و اشاعه موسیقی چند صوتی می گذرد باز در صفحات مختصر ما
سروی پایانو همین عادت یک صوتی دیده می شود که دلیل بر
عدم رغبت مشرق به آرمنی و بالعکس اشتیاق آن بملودی و وزن است

۳۲- موسیقی مؤثر *M. pathétique* - آنکه تأثیرش

برقت آوردن و بهیجان آوردن احساسات بلین است.

۳۳- موسیقی چند صوتی *M. polyphonique* - آنکه در آن چند بخش مقارن هم بصدا می آید.

۳۴- موسیقی حرام *M. profane* - آنکه غیر از
سبک و روش موسیقی کلیسا ساخته شود.

۳۵- موسیقی رومانیک *M. Romantique*

که در آن نوامیس تجاوز از قواعدی می نماید که برای موسیقی سبک
مستقر است این کلمه مشتق از رومان است که قضایا و اعمال
آنجا اغلب خارج از حد معمول نرند گیت و کاهن هم برای
حصول تأثیر از قواعد معمولی حیات خارج شده با غراف
متوسل می شود و اگر مصنف از بافته خود نتیجه اخلاقی بگیرد
مفید و در غیر این صورت نیز جاذب و وقت گذرانست.

۳۶- موسیقی ضربی *M. rythmique* - بمفاهای
متفاوت آمده است :

۱- آنکه در آکان های منظم - ضرب - و فرود ها ملاحظه شود

مثل موسیقی رقص - مارشهای نظامی و غیره

۲- بهمان معنی که در موسیقی متریک بیان شد.

۳- آنکه انواع و اقسام میزان ها را قبول می کند یعنی غیر از موسیقی بلنشان و سبک اوازهای ایران و بعضی جمله های کو چک

rit ad lil که متشنی می شود بقیه موسیقی می نهند.

۴۷- موسیقی مقدس - *M. sacrée* - موسیقی کلیسا و مذهبی را مشاهده نمایند.

۴۸- موسیقی تاتر (سنی) *M. senique* - موسیقی

تاتر و سن و هر موسیقی که مخصوص درام ساخته شده و بطور وضوح حوادث مختلف درام را توصیف نماید.

۴۹- موسیقی سمفونیک *M. symphonique*

موسیقی چند صوتی که سازها بدون شرکت صوت و کلام اجرا نمایند. و موسیقی مخصوصی که برای ارکست سمفونیک ساخته می شود.

۵۰- موسیقی علمی - *M. théorique* - در ایام قدیم

در مقابل موسیقی علمی یک موسیقی علمی بوده که نظری و قواعد ریاضی بصداها و فواصل بوده - امروزه اطلاق به تمام رشته های علمی.

موسیقی است که برای موسیقی دان و مخصوصاً نوامیز موسیقی
احتیاجت.

۴۱- موسیقی یکتنی - *M. Unitonique* - رجوع به موسیقی
هرتنی نمایند.

۴۲- موسیقی صوتی - *M. vocale* - آنکه برای صوتها
تخلف انسان ساخته گردد.

انجام

نظری موسیقی برای دوره متوسطه هنرستان موسیقی
 در سه جلد بکمک وزارت جلیله معارف و اوقاف و
 صنایع مستظرفه طبع گردید بنایخ آبان ماه ۱۳۱۳
 عسکری زبیری

ضمیمه :

این جزوه تنها با جلد مفاتیح ۱۰ ریال
 هر سه جزوه با هم = = ۲۰ =
 = = = ۱۷ گاغدی =



کتاب ذیل تالیف آقای وزیری در اغلب

کتابخانهها بفروش میرسد

۲۰ ریال	دستور تار چاپ برلن جلد ساده		
» ۲۵	جلد زرد کاغذ اعلا	»	»
» ۳۰	جلد طلائی	»	»
» ۱۵	جلد کاغذی	دستور ویلن	
» ۲۰	جلد مقوایی نیم چرم	»	»
» ۱-	در عالم صنعت		
» ۴-	سرود های مدارس (روی اشعار فردوسی)		
» ۶-	با جلد مقوایی	»	»
» ۵-	نظری موسیقی جزء اول مجلد		
» ۸-	جزء دوم	»	»
» ۱۰	جزء سوم	»	»
» ۲۰	هر سه جزء با هم	»	»
» ۱۷	بی جلد	»	»

